Raymond
Williams

Tragédia
moderna

Cosac & Naify

Tragédia moderna é um acerto de contas do autor com o seu passado de crítico literário em figurino convencional, deixando ver as inquietações intelectuais e políticas suscitadas pela militância e pelo demônio sociológico. Entre as muitas inovações mobilizadas por uma análise refrescante da dramaturgia moderna e contemporânea — abrigando as grandes figuras das tradições realistas, engajadas e de vanguarda, Ibsen, Strindberg, Tchekhov, Pirandello, Ionesco, O´Neill, Beckett, Camus, Sartre e Brecht —, Williams alicerça a fatura substantiva desses autores num balanço crítico da temática.

A primeira parte efetua um retrospecto denso da história das idéias e representações atinentes à noção de tragédia, definida com abrangência, passando em revista seus heróis, narrativas, dilemas e valores, intercalando provocações contextuais, até amaciar o terreno no desígnio de incorporar as injunções da experiência revolucionária na história recente do capitalismo. Empreende aí uma discussão desabusada do ideário concernente à tragédia, o que lhe instiga a lidar com a conjuntura contemporânea de crise, fazendo intervir tudo isso na produção do gênero e, por extensão, na modelagem do sistema cultural.

Em seguida, Williams constrói uma análise penetrante das principais vertentes do gênero como criação dramática e artística, ao buscar situar os eixos de articulação do impasse trágico por meio de uma qualificação de seus ingredientes estruturais — perfis hierárquicos dos personagens, feições cambiantes dos contextos, espaços de manobra dos heróis —, focalizando o cerne dos confrontos entre os protagonistas, prensados entre condicionantes, pulsões, motivos, paixões, revoltas e tomadas de consciência. Cada modalidade de carpintaria dramática vai tomando rosto por conta dos traços que a tornam distintiva, num equacionamento bem calibrado dos partidos artísticos adotados.

Um dos pontos altos do livro é a ousadia de incorporar dois universos romanescos de primeira — Tolstói e Lawrence — à matriz de transformações por que passa a confecção de tragédias. A partir de evidências que saltam aos olhos, a análise penetrante de *Anna Karênina* nos faz rever a obra sob focos inesperados, ao recuperar as feições de cada personagem em função do conjunto de projetos e interações viáveis naquela sociedade, num estilo de apreensão que lembra os enredos dos últimos filmes de Robert Altman. No mais, o leitor terá o prazer de curtir um compacto com as notáveis qualidades de Williams, mistura endiabrada de crítico literário e analista social: amplitude de visada; nitidez de posicionamento político e cultural; erudição sem estardalhaço; texto límpido e arguto; fôlego interpretativo; exposição astuciosa e invenção intelectual. Um feito ensaístico insuperável.

Sergio Miceli

Raymond Williams (1921-1988), nascido no país de Gales, considerado um dos mais influentes pensadores e críticos da Nova Esquerda inglesa, foi um especialista em história da cultura do pós-guerra e inspirador, juntamente com E.P. Thompson e R. Hoggart, dos "estudos culturais". A partir de 1961 lecionou Arte e Literatura Dramáticas na Universidade de Cambridge. Publicou inúmeras obras, entre elas, *Drama from Ibsen to Eliot* (1952), *The english novel from Dickens to Lawrence* (1970), *Television: technology and cultural form* (1974) e *Problems in materialism and culture* (1980). No Brasil já foram traduzidos *Cultura e sociedade, 1780-1950* (Nacional, 1969), *Marxismo e literatura* (Zahar, 1979), *O campo e a cidade: na história e na literatura* (Companhia das Letras, 1989) e *Cultura* (Paz e Terra, 1992).

Tradução de Betina Bischof

coleção **Cinema, teatro e modernidade**

TÍTULOS JÁ LANÇADOS

O cinema e a invenção da vida moderna
Leo Charney e Vanessa R. Schwartz (org.)
Teoria do drama moderno [1880-1950]
Peter Szondi
Eisenstein e o construtivismo russo
François Albera

PRÓXIMOS LANÇAMENTOS

O olhar interminável: cinema e pintura
Jacques Aumont
Shakespeare nosso contemporâneo
Jan Kott

ISBN 85-7503-154-6

9 788575 031544

25,00

Raymond
Williams

Tragédia moderna

Capa: cena da peça *Il berretto a sonagli* de Luigi Pirandello
direção de Lamberto Puggelli, fotografia de Luigi Ciminaghi
© Luigi Ciminaghi

Raymond Williams, *Modern Tragedy*
© Hogarth Press, 2002
Tragédia moderna
© Cosac & Naify, 2002

Coleção **Cinema, teatro e modernidade**

Coordenação editorial Ismail Xavier

Projeto gráfico e capa Elaine Ramos
Tradução Betina Bischof
Preparação Vadim Nikitin
Revisão Ada Santos Seles e Nelson Barbosa

Catalogação na Fonte do Departamento Nacional do Livro
[Fundação Biblioteca Nacional]

Williams, Raymond [1921-1988]
Raymond Williams: Tragédia moderna
Título original: *Modern tragedy*
Tradução: Betina Bischof
São Paulo: Cosac & Naify, 2002
272 p.
ISBN 85-7503-154-6
CDD:792.01

1. Teoria do teatro 2. Crítica teatral 3. Raymond Williams

COSAC & NAIFY
Rua General Jardim, 770, 2º andar
01223-010 São Paulo SP
Tel: (55 11) 3218-1444
Fax: (55 11) 3257-8164
info@cosacnaify.com.br
www.cosacnaify.com.br

Atendimento ao professor: [55 11] 3218-1466

Raymond
Williams

Tragédia moderna

tradução
Betina Bischof

Cosac & Naify

7 PREFÁCIO de Iná Camargo Costa

23 NOTA

25 INTRODUÇÃO

PARTE 1: IDÉIAS TRÁGICAS

29 1. **Tragédia e experiência**

33 2. **Tragédia e tradição**

69 3. **Tragédia e idéias contemporâneas**

89 4. **Tragédia e revolução**

115 5. **Continuidade**

PARTE 2: LITERATURA TRÁGICA MODERNA

119 1. **De herói a vítima** A feitura da tragédia liberal, para Ibsen e Miller

143 2. **Tragédia privada** Strindberg, O'Neill, Tennessee Williams

161 3. **Tragédia social e pessoal** Tolstói e Lawrence

183 4. **Impasse e aporia trágicos** Tchekhov, Pirandello, Ionesco, Beckett

205 5. **Resignação trágica e sacrifício** Eliot e Pasternak

227 6. **Desespero trágico e revolta** Camus, Sartre

247 7. **Uma rejeição à tragédia** Brecht

265 ÍNDICE REMISSIVO

PREFÁCIO

Tragédia no século xx

Iná Camargo Costa

1

Raymond Williams (1921-1988) escreveu cinco livros sobre dramaturgia. O primeiro, desenvolvimento de seu doutorado sobre Ibsen, de 1947 a 1949 em Cambridge, foi publicado em 1952, com o título *Drama from Ibsen to Eliot.* O segundo, uma espécie de antologia de história do teatro, é *Drama in performance*, de 1954. *Tragédia moderna* é de 1966, ao qual se seguiram em 1968 *Drama from Ibsen to Brecht* e a edição revista, com acréscimos fundamentais, de *Drama in performance*. O título do quarto sugere também tratar-se de edição revista do primeiro, mas deve ser considerado um outro livro, uma vez que o argumento central ali se encontra totalmente modificado e essa alteração já começara ao menos a se esboçar no livro anterior, este que nos interessa agora.

Tragédia moderna corresponde a um momento de inflexão no pensamento de Raymond Williams sobre teatro e esta, como ele mesmo explicou, deve-se fundamentalmente à percepção do papel de Brecht na história do teatro moderno. Resumindo bastante: neste livro, pela primeira vez, o dramaturgo passa a fazer parte de seu *corpus*, mas de tal modo que em seguida ele se sentiu obrigado a rever o próprio argumento central de seu primeiro livro — uma crítica conservadora ao naturalismo, de que trataremos adiante — e, no segundo, a dar espaço para experimentos não contemplados. É que Brecht não pode ser considerado apenas *mais um* autor numa dada série de dramaturgos modernos, pois constitui um ponto de vista a partir do qual é possível avaliar todo o conjunto da experiência moderna.

A reconstituição dessa trajetória pode ser útil não apenas pela importância de *Tragédia moderna* para o próprio autor, mas também por sua contribuição para qualquer reflexão exigente sobre teatro em geral, teatro moderno em particular, as difíceis relações entre reflexão teórica (acadêmica), militância política, cultural e educacional, e as ainda mais difíceis relações entre tudo isso e o teatro como prática — sobretudo no caso inglês, que tende a levar a compartimentação da vida do espírito aos extremos mais radicais. Não é demais lembrar que o teatro inglês nunca levou a sério a teoria, que ainda hoje é hegemônica a convicção de que "pensar" uma encenação inibe o ímpeto criador e que na Inglaterra sempre houve explícita má vontade para o exame das relações entre arte e teoria. Enfim, estamos falando de uma instituição que ainda hoje é essencialmente burguesa.

No capítulo das escusas, é bom ir avisando desde já que, para não se inviabilizar, esta apresentação deliberadamente separa esse conjunto das demais obras de Raymond Williams. Mas o leitor mais curioso pode e deve lançar mão de outras, sobretudo *Marxismo e literatura* e *Cultura e sociedade*, disponíveis em português, além de *Preface to film*, *The long revolution* e *May Day Manifesto*. As primeiras, porque dão conta do amplo arco de interesses culturais e teóricos em cujo âmbito deve ser situado o assunto teatral; as últimas, porque estão intimamente ligadas aos demais problemas de que trata Raymond Williams quando o teatro assume o proscênio. Além disso, a recente publicação de *Para ler Raymond Williams* de Maria Elisa Cevasco dispensa esse trabalho mais restrito de abordar aspectos como interlocutores, enfrentamento das convenções acadêmicas, rigor teórico, categorias de análise, entre outros que ela examinou.

2

Se a violência de recortar essas obras da constelação de que fazem parte ainda admite alguma desculpa, ao menos a circunstancial, separá-las da sua conjuntura política e intelectual equivale a cortar a seiva que as alimenta e as torna vivas: o pensamento de Raymond Williams sobre teatro não dispensa a sua própria história, que é a história do professor, do militante político e da própria esquerda inglesa. O máximo que se pode deixar de lado aqui é a periodização mais factual, como por exemplo a transformação da *Left*, *relativamente* à margem dos partidos comunista e trabalhista, em *New Left*, fenômeno dos anos 60 que ainda hoje repercute até mesmo entre nós, sempre muito lerdos em matéria de experiência política.

Para tratar primeiro do que vem primeiro (e com Brecht aprendemos que o primeiro é o leite das crianças), registre-se que, assim que se liberou dos compromissos com o exército inglês (estamos falando de um dos heróis anônimos da invasão da Normandia, que desembarcou na praia de Juno e ficou no continente até o final da Segunda Guerra), Raymond Williams voltou a seus estudos em Cambridge onde começou a preparar a já mencionada tese sobre Ibsen. Ao mesmo tempo, animado pelos ventos trabalhistas (Labour Party no poder), engajou-se num programa de educação de adultos vinculado a Oxford, passando a lecionar para trabalhadores como escriturários, enfermeiras, donas de casa, sindicalistas, outros professores de adultos, funcionários do *Welfare*, metalúrgicos, comunistas, e assim por diante. São esses os interlocutores prioritários de *Drama in performance*, no qual o professor mostra a impossibilidade de "aplicar" de modo chapado ao texto teatral o método do *close reading* criado por seus antecessores e mestres em Cambridge. Entre muitos motivos, pela simples e boa razão de que textos teatrais nem sequer fazem sentido se a sua leitura não assumir o pressuposto óbvio de que foram escritos para encenação em condições físicas, culturais e políticas determinadas; só *em seu contexto é* possível atinar com a sua linguagem, tanto no sentido estritamente físico (emissão vocal, ênfases e demais tópicos dos quais se ocupa a retórica) quanto no sentido gestual (o plano das relações entre personagens e entre estas e sua circunstância). Com isso, fica estabelecido que para ele a leitura do texto descontextualizado é falha, ou unilateral, para ser gentil, mesmo que a ilusão de produtividade possa ser cultivada quando se trata de poesia ou romance.

Essas convicções estão definitivamente exemplificadas na análise de *Antígona*, que abre o livro, um estudo de raro alcance sobre a *experiência* teatral ateniense que procura dar conta até mesmo do papel significativo dos *espaços* em que se dividia a cena grega (o ensaio apresenta inclusive diagramas). Como ficou dito, o livro é uma antologia de textos básicos organizada na intenção de apresentar a história do teatro ocidental a estudantes que, de um modo geral, tinham sido excluídos, por razões políticas e econômicas, dessa experiência cultural. Na introdução, Raymond Williams faz alguns acertos de contas: afirma que é uma limitação construir a idéia da encenação a partir da *nossa* experiência (como fazem tanto a academia quanto o grêmio teatral desde pelo menos o século XIX); que toda interpretação corresponde a *escolhas* e não a *veredictos*; e que o método de análise não pode ser apenas o literário nem apenas o da *performance*, devendo combinar os dois o tempo todo. Mas além disso, e para melhor sublinhar a audácia de quem sabe que está enfrentando duas corporações poderosíssimas, diz com todas as ênfases: é um tipo de análise que exige a *imaginação*; pode até ser chamado de especulação, mas imaginação é uma faculdade que nenhum estudo vivo de arte — e muito menos de dramaturgia — pode dispensar. Não admira que o livro não seja bem-vindo ao grêmio literário (que continua defendendo a autonomia do texto) nem ao teatral (o autor é acusado de ensinar história do teatro sem nunca ter dirigido uma peça, isto é, de não entender de *performance*!).

Quanto ao livro que derivou da tese sobre Ibsen, o próprio autor explica em *Politics and letters* ter sido escrito sob a nefasta influência do pensamento então hegemônico sobre o naturalismo na Inglaterra. Como não freqüentava o teatro convencional porque estudava e trabalhava na província, mas principalmente por saber que este é dominado pelas leis de mercado, inclusive no âmbito da chamada vanguarda ou dos chamados alternativos, estabeleceu de saída uma clara oposição entre *drama* (entendido como *texto teatral*) e *teatro*, afirmando, como Brecht, mas sem o saber, que desde Ibsen o *drama* sempre precisou romper com o *teatro* para realizar algum progresso, pois este bloqueava ou restringia o potencial daquele. Mas como a crítica hegemônica atribuía ao naturalismo a responsabilidade por esses bloqueios e Raymond Williams encampou suas teses, acabou por trabalhar com a definição de naturalismo elaborada por seus inimigos (reprodução da vida no palco e outras platitudes). Tal definição exclui, por exemplo, o fato de que o naturalismo fazia parte de um movimento social necessário e progressista, de um projeto de libertação, da luta dos trabalhadores por sua representação no teatro, mas isso só seria percebido mais tarde. Alguma coisa desses preconceitos ainda se encontra em *Tragédia moderna*.

Em decorrência dessa armadilha, não se dava conta de que Yeats e Eliot (que fecha o livro) atacavam o naturalismo de uma perspectiva restauracionista, conservadora mesmo, que na esteira de Claudel propunham a revitalização de velhas formas (versos em registro elevado inclusive) e seu cortejo de convicções; enfim, promoviam uma contra-revolução dramática. Ainda assim muita coisa se aproveita dessa primeira abordagem de conjunto da dramaturgia moderna, vista do ângulo inglês. Principalmente o questionamento da apropriação de Ibsen por Bernard Shaw. Nesse capítulo, o desafio era livrar Ibsen da assimilação à ideologia da "libertação individualista", da qual o ensaio de Shaw, "A quintessência do ibsenismo", é o mais importante arauto. Independentemente do argumento geral do livro, Raymond Williams conseguiu mostrar que, ao contrário do afirmado por Shaw, a especialidade de Ibsen é explorar os modos pelos quais a sociedade burguesa, que promete a libertação individual, apresenta fortes obstáculos ao cumprimento dessa mesma promessa; Ibsen seria um dos maiores especialistas na exploração e exposição desses bloqueios.

A percepção crítica dos limites dessas duas obras vai passar pela experiência acadêmica cifrada em *Tragédia moderna*, mas também vai depender do conjunto das experiências da esquerda de fins dos anos 50 e início dos anos 60, incluindo a entrada de Brecht na cena teatral britânica.

3

Ao longo das conhecidas crises da esquerda naqueles anos, Raymond Williams completou um diagnóstico sobre as condições de luta dos trabalhadores que passou a orientar os seus escritos a partir dos anos 60. Como se sabe, as revelações do XX Congresso do partido soviético, para muitos, entre os quais este ex-militante comunista dos tempos da Frente Popular, foram suficientes para confirmar o colapso do stalinismo. As aventuras do Labour Party, no poder desde o final da Segunda Guerra, quando ainda podia ser considerado social-democrata, acabaram também desmentindo as poucas esperanças por ele cultivadas (apenas no âmbito da luta cultural, na qual militou até 1961), sobretudo a partir da adesão irrestrita à política americana da Guerra Fria. Simplificando bastante as inúmeras análises que ele fez da coreografia trabalhista britânica, digamos que a partir do apoio enfático aos Estados Unidos na Guerra do Vietnã não dava mais para fazer de conta que o Labour não é sócio militante do *establishment*. Na entrevista de *Politics and letters*, ele compara dois comportamentos reveladores desse partido. Conquistada ampla maioria nas eleições de 1966, o primeiro confronto do governo Wilson foi com os trabalhadores marítimos em greve histórica. O primeiro-ministro não hesitou em ir à televisão para denunciar os seus líderes como membros de grupelhos que estavam fazendo agitação política para desestabilizar seu governo. Um mês depois, a libra esterlina foi vítima de um ataque especulativo e ninguém foi acusado de conspiração. Para Raymond Williams, esses fatos impunham a seguinte conclusão: o Labour Party não é apenas uma direção inadequada para o socialismo, ele se tornou um ativo colaborador no processo de reprodução da sociedade capitalista. Em outras palavras, até porque nunca é demais insistir sobre esse ponto: desde 1966 ficou claro que o Labour é absolutamente necessário ao funcionamento do moderno capitalismo na Inglaterra *nos momentos em que o movimento geral da economia e da sociedade exige uma ampla neutralização da classe trabalhadora*.

Esse duplo diagnóstico constituirá a viga mestra do argumento de *Tragédia moderna*: as principais organizações que no século XX se apresentaram para o combate ao capitalismo na direção do socialismo passaram a fazer parte do complexo de forças de sustentação da sociedade capitalista. *Esse é um dos principais aspectos da tragédia de nosso tempo*. O desafio aos que continuam a entender o capitalismo como ameaça à sobrevivência da humanidade é levar suas vítimas à compreensão de que o preço das contradições do capitalismo é ainda mais intolerável que o preço a ser pago para acabar com elas. Isso porque, acreditava, quando essa compreensão se materializar, essas vítimas encontrarão a coragem e a energia necessárias para tomar o caminho de uma política socialista consistente. *Tragédia moderna* vai desenvolver esse ponto em níveis e direções muito esclarecedores.

Que esse horizonte sombrio não seja entretanto obstáculo à percepção da esperança sempre presente nos escritos de Raymond Williams. Pelo contrário, uma serena compreensão desse resultado histórico anima não apenas a multiplicação dos efeitos de suas análises como ainda o delineamento de tarefas militantes a serem realizadas em todos os âmbitos. Como ele mesmo explicou a seus jovens interlocutores: ao fazer a opção pelo socialismo revolucionário, não porque é mais rápido ou mais estimulante, mas porque é o único caminho possível, um socialista como ele está em condições até mesmo de experimentar a derrota; sabendo-a temporária, sabe também como e por que continuar engajado na luta. (Tudo isso é tratado por extenso em *The long revolution* e *May Day Manifesto*.)

Em 1979, Raymond Williams escreveu um posfácio a uma nova edição de *Tragédia moderna* que incorpora, ou melhor, explicita e reitera os pontos aqui indicados, mas levando também em conta a experiência dos anos 70. Depois de lembrar das lutas que marcaram as décadas anteriores (Coréia, Suez, Vietnã, Cuba), nota que a Inglaterra desde o início dos anos 60 se caracterizou por afluência administrada, consenso administrado, transições do colonialismo administradas e lucrativas, violência administrada, tudo sob a nuvem negra do equilíbrio do terror. Mas como àquela altura era visível que a ordem não cumprira as promessas (pleno emprego, afluência universal etc.) que alimentaram o consenso, prognosticava, o custo humano do não-cumprimento dessas promessas seria pago por suas vítimas e não por seus agentes: milhões seriam expulsos do mercado de trabalho e outro tanto nem chegaria a entrar; comunidades inteiras vegetariam à volta de indústrias abandonadas. Não demorou muito para a senhora Thatcher lhe dar razão e, para quem tem dúvida, recomendam-se filmes como os de Ken Loach (de quem Raymond Williams era fã) ou *The full monty* (no Brasil *Ou tudo ou nada*), de Peter Cattaneo. Essas constatações, a seu ver, justificavam uma nova edição do livro, outra vez tornado atual.

4

Ao contrário dos anteriores, *Tragédia moderna* é um livro de circunstância em muitos sentidos. Enquanto o primeiro correspondeu a uma tese muito ruminada e o segundo apresenta a realização de um curso planejado, discutido e negociado, no qual cada aula foi planejada em função de um roteiro definido (a escolha de *Antígona* e não de *Édipo*, para ficar só num exemplo, tem motivações políticas explícitas), *Tragédia moderna* é uma espécie de resultado inesperado de outros cursos, agora dados em Cambridge, para os quais o professor recém-contratado achava que não precisava se preparar, pelo menos não nos termos do programa de educação de adultos: no primeiro, sobre tragédia, bastaria seguir o plano existente (da própria cadeira) e, para a disciplina sobre tragédia moderna, também achou inicialmente que bastaria adaptar os capítulos de seu *Drama from Ibsen to Eliot*.

Para sua surpresa, ao chegar a Cambridge, deparou com um programa ainda mais ideológico do que já fora nos anos 30 e 40, em seus tempos de estudante. O primeiro registro crítico daquele retrocesso foi seu "Diálogo sobre a tragédia", publicado em 1962 pela *New Left Review*. Esse balanço crítico da liquidação da herança clássica levada a efeito pela academia em sua ausência, exposto com feroz ironia e uma acidez rara em sua obra, está no primeiro capítulo do livro, e se completou um pouco mais tarde, no curso sobre tragédia moderna, quando Raymond Williams entrava em classe com um capítulo de *Drama from Ibsen to Eliot* e, sobretudo após os debates com os alunos, saía com outro de *Tragédia moderna*. É por isso que nos dois livros se encontram os mesmos autores, os mesmos temas, as mesmas citações; a diferença é o enfoque: enquanto no primeiro interessam questões técnicas, convenções teatrais, relação entre texto e encenação, no segundo a discussão é predominantemente ideológica.

Mas o livro não é só isso. À medida que a temperatura política esquentava, e esquentou particularmente na continuidade da luta contra a corrida armamentista, a criação da *New Left Review* e tantos outros episódios, seu empenho pelo resgate do conceito de tragédia se intensificava. A tal ponto que, convidado a dar uma palestra sobre teatro a estudantes de esquerda mobilizados, o professor escolheu para tema "Tragédia e revolução", que depois foi incorporada ao livro. Por essas e outras, *Tragédia moderna* lhe parecia antes uma coletânea de textos que "um livro".

Especificando um pouco, Raymond Williams começou a escrever em resposta a uma espécie de febre que tomara conta da academia britânica: George Steiner e seguidores, apoiados em problemática leitura de Nietzsche (e Schopenhauer), haviam decretado a impossibilidade da experiência trágica nos tempos modernos e, para não perder as prerrogativas acadêmicas, costumavam reagir com violência (verbal, é claro) aos usos inadequados do adjetivo "trágico". Acidentes de automóvel, explicavam eles, pelo simples fato de serem *acidentes*, envolvendo "gente comum", não podem ser chamados trágicos. Recorrendo a seu conhecido método de historicizar conceitos (exemplificado de forma extremamente útil no livro *Keywords*), o professor mostra que só por preconceito aristocrático teríamos que recusar, como quer a academia, o processo histórico cifrado na assimilação do conceito de catástrofe pelo de tragédia. Afinal, pergunta ele, por que deixar o conceito confinado a uma academia que nem sequer se mostrou capaz de preservar o saber que ele envolve? Por outro lado, se hoje o sentido universalmente atribuído ao conceito é o do uso comum, a recusa em usá-lo, ou pior, a censura a seu uso corresponde a mais uma tentativa de desqualificar a experiência da gente comum: desastres de automóvel ou de trem, perda de emprego, desabamento em minas, quedas de vigas, explosões em plataformas marítimas são trágicos para suas vítimas. Com base nesse fato, se tivermos o cuidado de ultrapassar o aspecto fatalista que impregnou o conceito ao longo de sua história, nada impede que também a situação de ameaça e falta de alternativas em que se encontra hoje a humanidade seja qualificada como trágica.

Avançando um pouco mais, pergunta o professor: se algum de nós for atropelado por um ônibus, por que isso não será uma tragédia? Por modéstia, indiferença, ofensa ou ideologia? A academia, explica ele, não considera trágicos acontecimentos como guerra, fome, trabalho, tráfego, política. Isso equivale a não ver neles conteúdo ético ou ação humana consciente. Pois não relacionar tais acontecimentos ou situações a significados universais é assumir com ares vitoriosos uma estranha e peculiar falência que nenhuma retórica consegue esconder. Mas esse estreitamento da dimensão do humano tem uma explicação histórica, enraizada na apropriação do teatro pela burguesia. A concepção de indivíduo — fundamento da visão de mundo dessa classe social — como entidade isolada, em si mesma, que não é o Estado (como era o herói da tragédia clássica) e nem sequer faz parte dele, redundou na concepção burguesa de tragédia, restrita à vida privada, que perdeu o caráter geral e público (ainda presente na tragédia neoclássica dos tempos de Corneille, Racine e Voltaire). A versão britânica da tragédia burguesa, que manteve a exigência da *opsis* (visibilidade) "grega", porém esvaziada de seu conteúdo substancial (político), resultou em paródia involuntária no teatro e na vida. No teatro, em peças com títulos retumbantes que não passavam de enumeração de nomes de "celebridades" envolvidas em dramas de costumes; e na vida (em outro lugar Raymond Williams examinou a teatralização da vida inglesa), em cerimônias de primeiros-ministros aposentados recebendo títulos de conde ou funcionários de alto escalão brindados com títulos de cavalheiro.

O livro como um todo se organiza no interior dessa moldura, que lhe permite ainda desmascarar a pretensa tradição cultivada pela academia. Entre outras contribuições, Raymond Williams mostra que a própria análise dos textos clássicos perde de vista o que realmente interessa na tragédia grega: concentrando a atenção no herói trágico, concebido como um indivíduo isolado que sofre com o seu destino, perde-se de vista a *relação* entre coro e atores, que é técnica, e está enraizada numa experiência coletiva e compartilhada, da qual retira o seu significado. Dado esse ponto de partida, segue-se uma cuidadosa demolição do edifício construído pela "tradição" (entre aspas porque a palavra está no lugar de ideologia). Esse trabalho introdutório, a primeira parte do livro, se encerra com a já mencionada palestra sobre as relações entre tragédia e revolução, na qual o autor desenvolve uma reflexão notável sobre as relações entre ordem, desordem e revolução para demonstrar cabalmente que, no sistema capitalista, o que aparece como ordem é por definição a produção metódica da desordem (desigualdade, humilhação, violência, privação, injustiça), enquanto a desordem a ser necessariamente produzida pela revolução tem por finalidade a criação de uma nova ordem. Outro aspecto da tragédia de nosso tempo é a incompreensão dessa dialética. Decorre desse diagnóstico uma tarefa artística revolucionária: a exposição da verdadeira desordem.

Para Raymond Williams, tendo em vista a especificidade da experiência britânica, a necessidade da revolução está inscrita na luta para assegurar a todos a participação irrestrita na construção de um destino comum. Por participação irrestrita ele entende a capacidade de decidir, com responsabilidade ativa e mútua colaboração, tendo por base uma igualdade social completa. Se o propósito de uma revolução é esse, então ela é necessária em todas as sociedades onde haja, por exemplo, grupos sociais dominados, trabalhadores semterra, trabalhadores assalariados ou escravizados, desempregados, enfim, quaisquer tipos de minorias suprimidas ou discriminadas. Havendo tais circunstâncias, a revolução continua necessária, não porque alguns a desejem, mas porque não pode haver ordem humana aceitável enquanto a humanidade irrestrita de todos os homens for negada na prática. Mais que isso, essa perspectiva nasceu da percepção da desordem radical de uma ordem que, para afirmar a humanidade de alguns (em número sempre mais reduzido), precisa negar cada vez mais radicalmente a humanidade de todos os demais; nasce da experiência de um mal que se torna ainda mais intolerável quando se percebe que não é um mal inevitável, mas resulta de ações, de opções, de deliberações específicas.

5

Como sugerido, os capítulos seguintes tratam de todos os dramaturgos relevantes do século xx na esteira da melhor dramaturgia de fins do século xix: Ibsen, Strindberg e Tchekhov. Entre outros, comparecem Arthur Miller, Tennessee Williams, Pirandello, Camus, Sartre, Beckett e Eliot, é claro, já esboçando o acerto de contas que se completará em *Drama from Ibsen to Brecht*. Há aqui mais uma audácia heterodoxa que ainda hoje desconcerta o grêmio teatral (mas faz sentido para um Tennessee Williams, por exemplo): Raymond inclui nesse *corpus* romancistas como Tolstói e D. H. Lawrence e vale a pena ver as suas razões para tal. A mais óbvia, e por isso mesmo não enunciada, é que o estudo de outras formas narrativas (para o professor, drama é uma forma narrativa) não faria mal nenhum a quem se dedica ao teatro, assim como a experiência e a fortuna crítica do teatro moderno teriam alguma coisa a ensinar aos estudos literários auto-exilados na academia.

Em uma ilustração prática da dialética, o livro conclui com o capítulo dedicado a Brecht, muito a propósito intitulado "Uma rejeição à tragédia". Aqui começa seu diálogo com o dramaturgo alemão que procura respostas para o sofrimento. O poema "An die Nachgeborenen" [Aos que vierem depois de nós], para tomar uma exemplo nada casual, resume a consciência do peso do sofrimento na moderna tragédia européia — e isso não é hipérbole, mas expressão precisa e literal.

Para Williams, Brecht chegou bem cedo à percepção de que a causa principal do sofrimento é um sistema que precisa ser combatido. Em *A ópera de três vinténs*, por exemplo, mostra que uma falsa moralidade protege esse sistema e como é fácil cair na armadilha de lutar contra essa ética. A percepção da ética como parte integrante do sistema leva o poeta à ironia amarga, cifrada na imortal observação do desqualificado Peachum: "Os seres humanos têm essa horrenda capacidade de se tornarem deliberadamente insensíveis". Mas, reflete o professor, a estratégia da *Ópera* de centrar o foco em prostitutas e marginais para evitar a empatia implica riscos a que Brecht não escapou: como a *Ópera* "não fala de nós", a crítica pode ser neutralizada (como foi) e o artista pode ser acolhido e celebrado pela sociedade como "um dos nossos" — e é assim consagrado.

Os avanços de Brecht se explicam pela avaliação crítica desse resultado e produziram o que Williams chamou de desenvolvimento de uma forma teatral que exige uma "visão complexa", algo mais radical que a versão inglesa do "espectador crítico". Seria um código para compreensão dialética. A pergunta que atravessaria todo o teatro brechtiano desde as peças didáticas seria a seguinte: não é um atentado contra a vida deixar-se destruir pela crueldade, a indiferença, ou a ganância?

Dentre as maiores obras-primas da dramaturgia do século XX, Raymond Williams destaca *Mãe Coragem e seus filhos* e *A vida de Galileu*, entre outros motivos porque ambas derrotam cabalmente a crítica conservadora. No caso da primeira, a crítica em geral tomou o caminho errado, ao começar pela pergunta sobre se Coragem, como pessoa, deve ser admirada ou desprezada. Aqui está em pauta não o que *sentimos* em reação a seu lépido, porém profundo e metódico oportunismo, e sim o que *percebemos*, ao longo da ação, dos efeitos desse oportunismo. As perguntas produtivas são: o que eles estão fazendo? O que estão fazendo com eles? Por esse caminho, vê-se que toda a ação está permanentemente aberta às contradições tanto das personagens quanto das situações. Essa ação pode ser pensada em termos de tragédia, mas não mais nos termos da inevitabilidade trágica, da aceitação trágica tradicional, ou mesmo da trágica resignação moderna. Trata-se de perceber como trágica a avidez com que seres humanos se dispõem a viver dos restos da produção da morte em escala industrial — pois é esse o significado da profissão de vivandeira e, para entendê-lo, nem seria preciso saber que em seu diário Brecht escreveu que Coragem é a Alemanha.

No caso de *Galileu*, a leitura ideológica da crítica é ainda mais explícita que no de *Mãe Coragem*. Raymond Williams argumenta que novamente não estamos diante de um caso para admirar ou desprezar um herói. Para entender a peça — e aprender com a crítica "equivocada" — é preciso lembrar que aquilo que sabemos da história de Galileu, tal como vem sendo transmitida há várias gerações, resultou numa poderosa imagem de herói liberal com a qual nos dirigimos ao texto/espetáculo de Brecht. Isso constitui sério obstáculo até para perceber os termos em que o dramaturgo discute esse mito. Treinados para uma percepção bem mais simples e em todo caso diferente da proposta na peça, nós nos esforçamos para reduzi-la a um significado diferente. Nessa verdadeira luta (ideológica), para ficar só num tópico, passa despercebida a cuidadosa, mas nada sutil, exposição da dialética do conhecimento científico, formulada na relação recíproca entre democratização do ensino e vantagens comparativas na guerra. Como guerra e educação coexistem, é inevitável que, quanto mais entusiasmados fiquemos com uma, mais envergonhados com a outra (o quiasmo é deliberado: essas coisas permanecem embaralhadas).

Já a caminho das conclusões, Raymond Williams afirma que precisamos começar por onde Brecht acabou, lembrando sempre dos versos finais do poema citado: "ai de nós, nós/ Que desejávamos plantar os fundamentos da bondade/ Não pudemos, nós mesmos, ser bondosos".

6

Ficaremos devendo o exame das mudanças provocadas por Brecht nos livros que precederam *Tragédia moderna*, mas trata-se de dívida bem mal-intencionada: quem sabe a curiosidade instigando a sua publicação...

Em todo caso, não seria justo deixar sem resposta a pergunta que a essa altura estará assombrando pelo menos os cérebros mais brechtianos: como se explica que Raymond Williams só se tenha dado conta da importância de Brecht neste livro de 1966? Seus entrevistadores de *Politics and letters* também o interpelaram a respeito, e sem rodeios ele explicou que, mesmo o dramaturgo sendo uma presença no teatro de esquerda inglês desde os anos 30, como a maioria, ele mesmo só veio a conhecer a sua obra em fins dos anos 50 (em 1956, o Berliner Ensemble esteve em Londres, dando início à presença propriamente dita de Brecht no teatro inglês). Num primeiro momento, a recepção inglesa seguiu o padrão geral do Ocidente, com um forte ingrediente ideológico e redutor: era apresentado como teatro político (tanto por conservadores como por esquerdistas), como superação não-problemática do naturalismo e, pelos brechtianos do grêmio teatral, como um método de encenação que tinha em vista o espectador crítico. Ele mesmo levou algum tempo para ver, estudar as peças e chegar a elaborar algumas questões a respeito. Demorou para perceber que esse teatro se caracteriza por uma negação radical cujo efeito depende da presença daquilo que está sendo negado — o que Williams chamou de "visão complexa". Só depois desse resultado sentiu-se em condições de enfrentar teses como "Brecht é um ataque ao naturalismo", distanciamento é apenas um "método de encenação", ou o teatro de Brecht é político (ou revolucionário) no mesmo sentido do *agitprop*.

Com Brecht, Raymond Williams conseguiu dar método a algumas idéias que passaram a pautar todas as suas intervenções no campo da produção cultural (agora incluindo cinema e televisão). Assim ele pôde, por exemplo, se reconciliar com o naturalismo, dando-se conta de que historicamente a classe trabalhadora foi muito mais excluída do drama que da ficção e de que a luta por sua representação no teatro começou com o naturalismo. A pouca representatividade da dramaturgia naturalista na Inglaterra (que não produziu uma única peça relevante) está diretamente ligada à natureza do teatro de Londres — instituição burguesa inteiramente controlada pelo mercado — e pelo caráter de classe do seu público. Essas determinações poderosíssimas restringiram severamente a forma do drama naturalista inglês, condenando-o às "fatias de vida" em forma de "peça bem-feita".

Também com esse dramaturgo ficou claro para Williams que jamais se pode definir uma forma sem definir as relações de produção nas quais ela é gerada e que a esquerda não pode se limitar a uma política cultural que não enfrente em termos de estratégia a questão da propriedade dos meios de produção, até porque para grandes projetos são necessários grandes meios de produção. São questões dessa ordem que explicam a predominância, a partir de fins dos anos 60, de seu interesse por cinema e televisão, assim como a tranqüilidade com que ele encara o papel mais modesto (mas nem por isso menos importante) da militância teatral na luta revolucionária. Para ele, o teatro hoje está nas margens da produção cultural do capitalismo, e por isso mesmo não pode ignorar suas problemáticas relações com a cultura hegemônica (a indústria cultural), cada vez mais centralizada.

7

Esta edição de *Tragédia moderna*, salvo pelo posfácio, corresponde à edição inglesa de 1979, da qual o autor eliminou a parte final, um exercício dramático inspirado nas peças didáticas de Brecht intitulado *Koba* (nome de guerra de Stalin). Perguntado sobre as razões da exclusão desse exemplar de tragédia moderna nos próprios termos de seu livro, Raymond Williams respondeu pela metade, usando uma espécie de "desculpa técnica", mais ou menos explicando que a peça não fazia parte daquele conjunto de textos. A resposta que ele não deu ficou cifrada na formulação da pergunta de seus entrevistadores: nem eles, críticos do stalinismo dos mais qualificados, perceberam o esforço de dar conta dos processos mais sutis da tragédia que esse doloroso processo representa. O professor deve ter pensado: fiz muito bem em excluir um texto que se tornou opaco até para aqueles que teoricamente estariam em condições de aproveitá-lo. Em vista disso, a edição brasileira optou por acatar a última manifestação da vontade de seu autor.

Nota

O capítulo "Tragédia social e pessoal" foi publicado como "Tolstói, Lawrence e tragédia" na *Kenyon Review*, no verão de 1963. "De herói a vítima" apareceu na *New Left Review*, número 20, 1963, e nos *Studies on the Left*, na primavera de 1964. Um primeiro esboço da Parte 1 foi publicado como "A Dialogue on Tragedy", em *New Left Review*, números 13-14, 1962. "Resignação trágica e sacrifício" e "Desespero trágico e revolta" foram publicados no *Critical Quarterly*, na primavera e verão de 1963. "Tragédia privada" deverá sair em volume a ser publicado pela Strindberg Society.

As citações, nos meus ensaios críticos, provêm das obras publicadas de Ibsen, Arthur Miller, Strindberg, O'Neill, Tennessee Williams, Tchekhov, Pirandello, Ionesco, Beckett, Tolstói, Lawrence, Eliot, Pasternak, Camus, Sartre e Brecht, e, nas argumentações teóricas, das obras de, entre outros, Aristóteles, Lessing, Hegel, Marx, Schopenhauer, Nietzsche e Lukács. Nos casos em que os direitos autorais dessas obras ou traduções se fizerem valer, estarei pronto a reconhecer minhas dívidas para com as suas publicações.

Nas minhas leituras gerais sobre tragédia, utilizei obras dos seguintes autores, a quem devo o meu reconhecimento: A. Pickard-Cambridge, John Jones, J. W. H. Atkins, Israel Knox, Hannah Arendt, Frederick Copleston, Herbert Weisinger, H. D. F. Kitto, Ruth Benedict, I. A. Richards, T. R. Henn, George Steiner, Murray Krieger, Jane Harrison, Gilbert Murray, T. B. L. Webster, F. R. Leavis, Iris Murdoch, Philip Thody, Ronald Gray, J. P. Stern, T. Spencer, R. Niebuhr, Karl Jaspers, F. Fergusson, C. E. Vaughan.

Devo manifestar minha gratidão a M. I. Finley, pela sua gentileza em debater alguns pontos comigo, e à minha mulher, pela ajuda geral que ofereceu ao livro.

R. W.

Introdução

O livro reúne e procura ampliar um determinado tipo de obra pela qual eu já enveredara antes. A primeira parte, um apanhado histórico e crítico das idéias de tragédia, segue, em certos aspectos, a intenção que moveu a escrita de *Cultura e sociedade* e *The long revolution* [A longa revolução]. A segunda parte dá prosseguimento a *Drama from Ibsen to Eliot* [O drama de Ibsen a Eliot],[1] ainda que as questões que estão sendo indagadas sejam diferentes. Entre aquele livro e este ofereci, por quatro anos, uma série de palestras sobre a tragédia moderna na Cadeira de Inglês de Cambridge, e a minha segunda parte é uma versão revista dessas palestras. Revista principalmente no sentido de tornar mais explícita a minha posição.

R. W. [Cambridge, 1964]

---

[1] Ao longo deste livro, o termo "drama" (em inglês, *drama*) não define apenas um gênero teatral específico — oposto em geral à comédia, conforme a conotação que assumiu sobretudo a partir do Romantismo —, mas abarca uma série de significados que remetem inclusive à sua etimologia (do grego *dráma*, "ação"). Daí o uso preciso que Raymond Williams faz do termo, sempre diferenciando-o de "teatro", o que raramente permite traduzi-lo por este último. Para maiores esclarecimentos nesse sentido, ver "Tragédia no século xx", texto de Iná Camargo Costa que apresenta esta edição [N. Ed.].

PARTE 1

Idéias trágicas

1. Tragédia e experiência

Chegamos à tragédia por muitos caminhos. Ela pode ser uma experiência imediata, um conjunto de obras literárias, um conflito teórico, um problema acadêmico. Este livro foi escrito a partir do ponto em que tais caminhos se cruzam numa vida específica.

Numa vida comum, transcorrida em meados do século xx, conheci o que acredito ser a tragédia em muitas formas. Ela não se revelou na morte de príncipes. A tragédia ocorreu de forma a um só tempo mais pessoal e geral. Fui impelido a tentar entender essa experiência e recuei, desconcertado em relação à distância que se interpunha entre a minha própria noção de tragédia e as convenções da época. Conheci a tragédia na vida de um homem reduzido ao silêncio, em uma banal vida de trabalhos. Na sua morte comum e sem repercussão vi uma aterradora perda de conexão entre os homens, e mesmo entre pai e filho; uma perda de conexão que era, no entanto, um fato social e histórico determinado: uma distância mensurável entre o desejo desse homem e a sua resistência ao sofrimento, e entre estes dois e os objetivos e sentidos que uma vida comum lhe ofereceu. A partir daí, tomei conhecimento dessa tragédia de forma mais ampla. Vi a perda de conexão que se erguia entre a comissão de operários e a cidade, e homens e mulheres esmagados tanto pela pressão de aceitar essa perda como normal quanto pelo adiamento e corrosão da esperança e do desejo. Foi-me dado ver, também, assim como a toda uma civilização, uma ação trágica emoldurando esses mundos e no entanto também, paradoxal e tragicamente, irrompendo com violência em meio a eles. Uma ação que envolve guerra e revolução social numa escala tão grande que é contínua e compreensivelmente reduzida às abstrações da história política; uma ação que não pode, no entanto, de maneira definitiva, ser mantida à distância por aqueles que a conheceram como a história de homens e mulheres reais, e por aqueles que sabem, de um modo bastante pessoal, que a ação ainda não está acabada.

Tragédia se tornou, em nossa cultura, um nome comum para esse tipo de experiência. Não apenas os exemplos oferecidos por mim, mas muitos outros acontecimentos — um desastre numa mina, uma família destruída pelo fogo, uma carreira arruinada, uma violenta colisão na estrada — são chamados de tragédias. E, no entanto, tragédia é também um nome extraído de um tipo específico de arte dramática que por vinte e cinco séculos teve, sem interrupções, uma história intrincada, mas que pode ser explicada. A sobrevivência de muitas das grandes obras a que chamamos tragédias confere um peso importante a essa presença. A coexistência de sentidos parece-me natural, e não há nenhuma dificuldade fundamental tanto em ver a relação entre eles quanto em distinguir um do outro. E no entanto é comum que os homens educados no que constitui agora a tradição acadêmica fiquem impacientes e mesmo desdenhosos em relação ao que vêem como usos imprecisos e vulgares da palavra "tragédia", na fala comum e nos jornais.

Começar uma discussão sobre tragédia moderna com a moderna experiência que a maioria de nós designa como trágica e tentar relacionar isso à literatura e à teoria trágicas pode provocar um literal assombro, ou o mais simples e convencional brado de acusação de incompetência. Somos levados a entender que a palavra está sendo empregada de maneira incorreta, de modo simplista ou talvez de forma viciosa. E nesse momento obviamente é natural hesitar. Numa sociedade até certo ponto cultivada, é compreensível que fiquemos incomodados quanto a usar uma palavra ou uma descrição de maneira incorreta. Mas fica claro, à medida que escutamos, que o que está em jogo não é somente uma palavra. Tragédia, nós dizemos, não é meramente morte e sofrimento e com certeza não é acidente. Tampouco, de modo simples, qualquer reação à morte ou ao sofrimento. Ela é, antes, um tipo específico de acontecimento e de reação que são genuinamente trágicos e que a longa tradição incorpora. Confundir essa tradição com outras formas de acontecimento e de reação é simplesmente uma demonstração de ignorância.

Por outro lado, percebemos, à medida que a questão toma corpo, que o que se está discutindo não é apenas o uso de " tragédia" para descrever algo diverso de uma obra de literatura dramática: essa extensão da questão já foi observada por nós. O que parece estar em jogo mais exatamente é um tipo específico de morte e de sofrimento e uma específica interpretação dessas duas questões. Alguns acontecimentos e reações são trágicos, outros não. Por mera influência daquilo que foi sancionado e por causa da nossa avidez natural em aprender, é possível dizer e repetir essa frase, sem que uma contestação real seja feita. E estar, a um só tempo, dentro e fora de um tal sistema implica uma redução ao desespero. Porque ainda há duas perguntas que precisam ser consideradas. É realmente correto afirmar que aquilo a que chamamos tradição carrega um significado tão claro e unívoco? E, seja qual for a nossa resposta a isso, quais são as relações reais que deveríamos ver e seguir entre a tradição da tragédia e o tipo de experiência a que estamos sujeitos em nossa própria época, e à qual nós, de modo simplista e talvez erroneamente, chamamos trágica?

Acredito que são necessários muitos anos para fazer a transição entre dar forma a essas questões, em uma incerteza pessoal quanto às implicações daquilo que está sendo ensinado, e poder expressá-las precisamente e estar em posição de tentar responder a elas. As dificuldades são, em todo caso, tão grandes, que nenhum prazo seria suficientemente longo. Mas há um momento em que é necessário esboçar um começo. Proponho examinar a tradição, com referência específica ao seu desenvolvimento histórico real, que vejo como crucial a um entendimento da sua condição atual e de suas implicações. Poderei oferecer então aquilo que acredito ser uma elucidação da separação entre "tragédia" e tragédia, e tentar, de diferentes maneiras, descrever as relações e conexões que essa separação formal encobre.

2. Tragédia e tradição

A separação de "tragédia" e tragédia é, num sentido, inevitável. A nossa reflexão sobre a tragédia é importante porque ela é um ponto de interseção entre a tradição e a experiência, e seria certamente surpreendente se essa interseção viesse a se mostrar uma coincidência. A palavra tragédia chega a nós a partir da longa tradição da civilização européia, e é fácil ver essa tradição como uma importante continuidade: o fato de que tantos dos escritores e pensadores mais recentes se mostraram conscientes do papel desempenhado por aqueles que os antecederam, vendo a si mesmos como contribuindo para uma idéia ou forma comum. E no entanto as palavras "tradição" e "continuidade" podem nos levar a uma abordagem completamente equivocada da tragédia. Quando começamos a estudar a tradição, tornamo-nos imediatamente conscientes da mudança. Tudo o que se pode considerar certo é a continuidade da "tragédia" como palavra. É bem possível que haja outras continuidades importantes, mas certamente não se pode começar a pesquisa pela mera suposição de que elas existam.

No recorrente contraste verbal entre tradicional e moderno, há sempre uma pressão para comprimir e unificar as variadas reflexões do passado em uma única tradição, "a" tradição. No caso da tragédia, há pressões adicionais de um tipo específico: a suposição da existência de uma tradição comum greco-cristã, que deu origem à civilização ocidental. A tragédia é, à primeira vista, um dos mais simples e mais poderosos exemplos dessa continuidade cultural. Ela une, culturalmente, gregos e elisabetanos. Congrega helenos e cristãos em uma atividade comum. É fácil ver quão conveniente e indispensável é essa idéia de tragédia. A maioria dos estudos sobre o assunto foi de forma inconsciente determinada justamente por essa suposição e por um desejo de difundir e propagar essa interpretação. Em certas épocas da nossa própria história, a revitalização da tragédia foi uma estratégia estabelecida pela consciência da necessidade de uma tradição. Em nosso século, especialmente, em que houve uma impressão muito difundida de que aquela civilização estaria sendo ameaçada, o uso da idéia de tragédia para definir toda uma importante tradição em vias de ser destruída por um presente ingovernável tornou-se bastante evidente. E no entanto o que está em jogo não é meramente uma questão que vá contra essa suposição: a de que não haja uma tal continuidade. O que está implicado, aqui, é mais a compreensão de que uma tradição não é o passado, mas uma interpretação do passado: uma seleção e avaliação daqueles que nos antecederam, mais do que um registro neutro. E, se assim é, o presente, em qualquer época, é um fator na seleção e na avaliação. Não é o contraste, mas a relação entre o moderno e o tradicional aquilo que interessa ao historiador da cultura.

Desse modo, examinar a tradição trágica não significa necessariamente interpretar um único corpo de obras e pensamentos ou perseguir variações em uma suposta totalidade. Significa olhar crítica e historicamente para obras e idéias que têm algumas ligações evidentes entre si e que se deixam associar em nossas mentes por meio de uma única e poderosa palavra. É, acima de tudo, observar essas obras e idéias no seu contexto imediato, assim como na sua continuidade histórica, examinando o lugar e a função que exercem em relação a outras obras e idéias e em relação à diversidade e multiplicidade da experiência atual.

Tentarei demonstrar, ainda que de modo apenas esboçado, um desenvolvimento histórico da idéia de tragédia que pode nos permitir escapar do impasse do contraste contemporâneo entre a "Tragédia de modo exato e assim chamada conforme a conhecemos a partir da tradição" e as formas e pressões da nossa própria experiência trágica. O que devemos realmente ver naquilo que nos é oferecido como uma tradição única é uma tensão e variação tão significantes, em assuntos contínua e inevitavelmente relevantes, para nós, que não apenas somos libertados de um impasse contemporâneo, como ganhamos também uma intuição histórica positiva.

CLÁSSICO E MEDIEVAL

O caráter único da tragédia grega é freqüentemente afirmado, mas também freqüentemente, à maneira de sua afirmação, negado. As peças sobrevivem: ou seja, trinta e duas peças de um conjunto de cerca de trezentas, escritas por Ésquilo, Sófocles e Eurípides, e nenhuma escrita pelo grande número de outros trágicos conhecidos de nome. E no entanto o que sobrevive tem um poder extraordinário, mesmo que desigual: umas oito ou dez peças estão entre os maiores dramas do mundo. A excepcional façanha deve ser ressaltada, mas como uma *façanha*. O que para nós é uma fonte (de certa forma, a expressão é correta, já que aqui nasceu o drama europeu) era para os gregos realização: uma forma madura atingindo cada ponto de uma cultura madura. Em alguns, mas não em todos os períodos subseqüentes, essa grande realização influenciou o desenvolvimento do drama trágico, em todos os seus estágios — de uma percepção geral à imitação consciente. E no entanto nunca houve, de fato, uma recriação ou imitação da tragédia grega, o que, na verdade, não deveria causar surpresa, porque a sua singularidade é genuína e, em aspectos importantes, intransferível.

No período que cobre os últimos cento e cinqüenta anos (de modo significativo, durante o afrouxamento da fé cristã), foram feitas muitas tentativas para sistematizar uma filosofia grega trágica e transmiti-la como absoluta. Mas não apenas as tragédias que temos são extremamente resistentes a esse tipo de sistematização, com diferenças evidentes e refratárias entre os três trágicos mais importantes, como também essas questões, precisamente — Destino, Necessidade e a natureza dos Deuses — não foram sistematizadas pelos próprios gregos. A cultura grega é marcada por uma extraordinária rede de crenças — que se liga a instituições, práticas e sentimentos — e não por princípios sistemáticos e abstratos a que hoje chamaríamos de uma filosofia trágica ou uma teologia. Os mais profundos questionamentos e modos de entendimento remontam, continuamente, a mitos específicos, e essa característica é de suma importância para o entendimento da natureza dessa arte, porque é da natureza do mito resistir a uma elucidação precedente; os seus desenvolvimentos partem sempre de suas particularidades em direção àquelas que mais recentemente fazem parte da experiência (essa é a dimensão da diversidade de interpretação e de ênfase nos trágicos). É um lugar-comum, por exemplo, no sistema "grego" moderno, abstrair a Necessidade, colocando as suas leis acima do arbítrio humano. Mas o atributo da necessidade, até onde ela pode ser generalizada, nessa cultura e nessas peças, é dado pelo fato de os seus limites sobre a ação humana serem revelados em ações reais, e não conhecidos de antemão ou de forma genérica: precisamente as qualidades que agora caracterizam a Necessidade e que são traduzidas por determinismo ou fatalismo. Muito do vigor criativo e da tensão das tragédias consiste no processo singular de reformulação da ação real dos mitos, transformando-a em ações dramáticas específicas, vivenciadas no presente e inseridas no caráter orgânico dos concursos dramáticos, com inevitáveis conexões gerais com a experiência então presente e suas instituições sociais.

Aquilo que menos se presta à imitação, na tragédia grega, é o resultado mais singular desse processo: uma forma dramática específica. Essa não é uma realização estética ou técnica que possa ser isolada: ela está firmemente enraizada numa estrutura de sentimento precisa.[2] É aqui que o sistema moderno se equivoca mais redondamente na interpretação das peças. Tendo abstraído uma Necessidade universal, posiciona, em seu interior e contra ela, indivíduos que experimentam o sofrimento e que resumem a figura do herói trágico. O motivo principal da ação é visto então como o isolamento desse herói. Mas, de forma única, esta é uma tragédia com o coro. As específicas e variadas relações entre o coro e os atores formam as suas relações dramáticas reais. A verdadeira ação é a conhecida e atroz história de algumas famílias no poder que têm uma importância geral e representativa na substância compartilhada do mito. A forma dramática incorpora, de maneira única, a história e o tempo presente, o mito e a reação ao mito. A conhecida história é representada por três atores mascarados, que se separaram do coro, mas, como o compartilhar de papéis entre si e a sua relação formal com o coro deixam claro, eles não se separaram dele completamente. O que a forma incorpora, então, não é uma postura metafísica isolada, enraizada na experiência individual, mas uma experiência compartilhada e de fato coletiva — a um só tempo, e de maneira indistinguível, metafísica e social, capaz, além disso, de uma grande tensão e sutileza, como no dinâmico isolamento do *kommos*, ou na experiência de dramática movimentação e, no entanto, de controle formal do canto do coro. Não é circunstancial que, à medida que essa singular cultura se modificava, o coro tenha sido o elemento crucial da forma dramática que foi enfraquecido e

---

[2] "Estrutura de sentimento" é um termo recorrente ao longo deste livro. Trata-se de uma expressão cunhada por Raymond Williams para se referir a um conteúdo de experiência e de pensamento que, histórico em sua natureza, encontra sua formalização mais específica nas obras de arte, marcando, por exemplo, a estrutura de peças, romances, filmes. Uma das modalidades de sua presença está em traços recorrentes de época, em convenções de gênero ou em outros dados estilístico-formais que definem o perfil de uma ou de um conjunto de obras. Como observa Maria Elisa Cevasco, essa noção expressa a tentativa de "descrever a relação dinâmica entre experiência, consciência e lin-

---

→ guagem, como formalizada e formante na arte, nas instituições e tradições". "Estrutura de sentimento" não se reduz à noção clássica de ideologia, embora seja algo produzido no contexto de condições históricas determinadas. No geral, está ligada à forma que adquirem as práticas e hábitos sociais e mentais, mas seu terreno mais nítido é o da intrincada relação entre o que é interno e o que é externo a uma obra de arte quando analisada em confronto com o seu contexto social. Neste sentido, é o próprio Williams quem resume: "Relacionar uma obra de arte com qualquer aspecto da totalidade observada pode ser, em diferentes graus, bastante produtivo; mas muitas vezes percebemos na análise que, quando se compara a obra com esses aspectos distintos, sempre sobra algo para o quê não há uma contraparte externa. Este elemento é o que denominei de estrutura de sentimento, e só pode ser percebido através da experiência da própria obra de arte". Esta passagem, extraída de *Preface to film*, está citada na p. 152 de *Para ler Raymond Williams*, de Maria Elisa Cevasco (São Paulo, Paz e Terra, 2001), livro onde o leitor encontra um comentário mais desenvolvido desta noção-chave do autor [N. Ed.].

finalmente descartado. A estrutura de sentimento que no período de grandeza havia desenvolvido e mantido o coro como a tensão e a resolução dramatizadas de uma experiência coletiva e individual enfraqueceu e se perdeu, e com ela um sentido único e singular de tragédia. Ele seria lembrado, mas também reinterpretado, nos longos séculos que se seguiram. A permanência da arte trágica foi vista como a permanência dos sentidos particulares dessa arte, que estavam, no entanto, perdidos e modificados. Vemos isso de forma bastante clara na passagem do mundo clássico para o mundo medieval.

É um consenso, agora, o fato de que havia pouca ou nenhuma tragédia na literatura medieval, e esse acordo parece se fundamentar sobre duas razões: primeiro, que a tragédia era então entendida como narrativa, mais do que como drama; segundo, que a estrutura geral da crença medieval reservava pouco espaço para a ação verdadeiramente trágica. Seria fácil levantar objeções eventuais para cada uma dessas considerações. A necessária relação entre tragédia enquanto interpretação da experiência e encarnação em drama, e não em narrativa, está longe de ser fato inconteste. E, se a crença medieval era tão incompatível com a tragédia, não é fácil entender o argumento usual de que a tragédia elisabetana tenha raízes em uma era de fé herdada daquele mesmo mundo medieval. A observação mais premente, no entanto, é de outro feitio. Apenas uma vinculação extraordinariamente vigorosa a um sentido absoluto de tragédia poderia nos forçar à não-observância da utilização da palavra, num sentido bastante específico, ao longo de um vasto período histórico. Não que nos faltem evidências; somos nós que não conseguimos utilizá-las, porque elas não se adaptam à nossa idéia de tradição.

A mais famosa definição medieval inglesa de tragédia está no "Prólogo do conto do monge" [dos *Contos de Cantuária*, 1386-1400], de Chaucer:

Tragedie is to seyn a certeyn storie,
As olde bookes maken us memorie,
Of hym that stood in greet prosperitee,
And is yfallen out of heigh degree,
Into myserie, and endeth wrecchedly.[3]

A ênfase aqui repousa de maneira evidente sobre uma mudança de condições mundanas, dramatizadas pela referência a *heigh degree*. A primeira definição, no próprio "Conto do monge", é aparentemente similar:

I wol biwaille, in manere of tragedie,
The harm of hem that stoode in heigh degree,
And fillen so that ther nas no remedie
To brynge hem out of hir adversitee.
For certein, whan that Fortune list to flee,
Ther may no man the cours of hire withholde.
Lat no man truste on blynde prosperitee.[4]

A história que a tragédia apresenta, então, é a transição da prosperidade para a adversidade, determinada pelo fato geral e externo da mutabilidade. Como tal, e apesar das diferenças que será necessário observar depois, ela tem à primeira vista mais em comum com a idéia grega de tragédia do que com qualquer versão posterior. A tragédia envolve indivíduos, nesta obra, apenas no sentido do primeiro significado histórico de "indivíduo" — um membro de um grupo ou algo similar mais do que um ser único que pode ser separado e isolado.

As tragédias medievais são geralmente exemplos compilados do funcionamento de uma lei geral, e a palavra-chave é Fortuna. No "Conto do monge" faz-se uma exceção ao final infeliz, a de Nabucodonosor: o Rei é eximido do sofrimento por ação de Deus, e a ele é conferida sabedoria. Das outras histórias, todas terminando em miséria e sofrimento, três ou talvez quatro estão relacionadas à queda em direção ao crime: Satã (pecado), Adão (desgoverno),

---

[3] "A tragédia é ver uma certa história,/ Como velhos livros nos dão memória,/ Daquele que tinha grande prosperidade,/ E caiu de seu estatuto superior,/ Para a miséria, e terminou desgraçadamente." [N. T.]

[4] "Lamentarei, em forma de tragédia,/ A ruína daqueles que tinham estatuto superior,/ E caíram de forma que não houve remédio/ Capaz de resgatá-los de sua adversidade./ Com certeza, quando a Fortuna decide fugir,/ Não há homem que possa contê-la./ Que ninguém confie na prosperidade cega." [N. T.]

Sansão (a insensatez de confiar em sua mulher), Antíoco (orgulho e crueldade). É significativo que essas interpretações já venham prontas da tradição cristã. Todas as outras histórias ilustram uma mutabilidade mais geral: Nero, Holofernes, Creso e Baltazar são vistos como tendo incorrido em erro, mas não há nenhuma distinção real, quanto à maneira pela qual a Fortuna os atinge, em relação às histórias de Hércules, Zenóbia, Pedro da Espanha, Pedro de Chipre, Bernabô, Ugolino, Alexandre e César, que mostram a desventura que ocorre aos fortes e aos honrados.

O debate sobre a Fortuna e sobre aquele complexo de idéias a ela relacionado, que inclui Destino, Fado, Acaso e Providência, teve um papel importante no longo período que se estendeu do mundo clássico ao medieval. Aqui não é possível nenhuma exposição simples do seu significado; mas houve épocas em que a Fortuna era nitidamente distinguida, no sentido de acaso, das leis que regiam Destino ou Providência; e outras épocas em que ela foi vista como uma causa secundária, ou, mais tarde, como o agente que serve às leis determinantes. Neste último modo de interpretação residia o óbvio argumento de que a Fortuna podia parecer arbitrária, mas apenas porque a compreensão do homem era limitada.

A origem de uma mudança de condição primordialmente referida àquilo que hoje chamamos de característica individual não estava presente, no entanto, em nenhuma obra literária criada no âmbito daquele conjunto. O indivíduo podia, no máximo, agir por sua própria escolha dentro dos limites estabelecidos pelos poderes que estavam acima dele. O campo da ação trágica, deste modo, era a atuação desses poderes num caso particular. Por mais poderosa ou familiar que fosse a maneira pela qual esse caso específico era compreendido, ele permanecia, neste sentido, exemplar. Em Sêneca, há uma importante ênfase sobre a nobreza relacionada ao sofrimento e à capacidade de suportálo, que forneceu a base à posterior transferência de interesse para o indivíduo que sofre, separado da ação geral. Mas, na idéia medieval de tragédia, a ênfase não particularizada é dirigida à abstração extrema. Ainda há, nesta ênfase, uma aparente incerteza, porque, ao passo que a concepção cristã ortodoxa de Fortuna naquela época mostrava-a como um instrumento da Providência, restava uma poderosa ênfase fixada sobre um poder muito mais arbitrário e incompreensível. A Roda da Fortuna, essa imagem extraordinariamente complexa e dominante, tinha a arbitrariedade como um dos seus significados permanentes. Não era fácil combiná-la com a idéia e a imagem essencialmente diferentes da Queda, ainda que no abismo, por sob a roda, a tentativa tenha sido feita. O que estava realmente em jogo, aqui, era uma discussão aberta e não resolvida sobre o destino histórico e arbitrário.

A concepção realmente nova na estrutura do sentimento medieval foi o estabelecimento da Fortuna como exterior a qualquer destino humano comum e geral. Ou seja, se entramos na Roda da Fortuna, ela pode ao final nos derrubar, mas temos uma escolha anterior, ou seja, se entramos nesta roda ou não. As implicações dessa separação — um radical dualismo do homem e do mundo — são extremamente importantes. Como vimos nas definições, a ação trágica se caracteriza por uma transformação que ocorre em estados mundanos e é explicitamente referida a uma alta posição social. Podemos citar, ainda, Lydgate:

It begynneth in prosperite
And endeth ever in adversite
And it also doth the conquest trete
Of riche kynges and of lordys grete.[5]

Há uma aparente continuidade, nesta ênfase sobre a posição social elevada, da concepção grega à medieval. Mas, diferentemente da continuidade relacionada a uma condição geral acima dos poderes humanos, a continuidade aparente é, de fato, uma inversão.

Na tragédia grega, a ação dizia respeito a famílias reinantes, embora essas famílias fossem usualmente "heróicas", no sentido de pertencerem a uma época passada e legendária, intermediária entre deuses e homens. Posição social elevada e estatura heróica eram então condições da importância geral da ação: a um só tempo pública e metafísica. A eminência do que hoje chamaríamos o herói trágico é, neste sentido, uma condição social abrangente e representativa;

---

[5] "Começa na prosperidade/ E termina em adversidade/ E também influencia as conquistas/ De ricos monarcas e grandes senhores." [N. T.]

a ação incorpora uma visão total da vida. Ainda assim, em definições helenistas e pós-clássicas da tragédia, podemos sentir essa força genérica. Não se pode creditar à definição de tragédia de Diomedes — *est heroicae fortunae in adversis comprehensio*[6] — que se acredita basear-se em uma definição de Teofrasto —

> ἡρωικῆς τύχης περίστασις[7]

a ênfase na grandeza isolada que definições posteriores, tanto de "herói" quanto de "alta posição social" apontam e admitem, por trás da aparente continuidade dessas obras excepcionalmente complexas. O próprio Aristóteles, do qual essas exposições essencialmente derivam, esteve sempre mais interessado na ação como um todo do que no herói isolado. Quando chegamos à definição de Isidoro podemos sentir a mudança — *luctuosae res publicae et regum historiae*[8] —, e toda a dimensão da transformação torna-se evidente quando autores medievais resgatam, agora como tragédias, as histórias de homens famosos conhecidas na longa tradição desde Plutarco. O *De Casibus Virorum Illustrium* [Sobre os casos dos homens ilustres], de Boccaccio, é o exemplo típico, e Chaucer utiliza-se da mesma frase como subtítulo ao "Conto do monge".

A questão da influência em literatura é imensamente intrincada, mas o que importa para a idéia de tragédia é essa ênfase sobre a queda de homens famosos, num sentido geral. Tais quedas (já uma importante modificação de significado em relação à idéia de *mudança* de fortuna), enquanto ainda representativas de uma suposição genericamente metafísica, são transformações nas condições mundanas de indivíduos eminentes e, portanto, expostos a elas. Por trás da continuidade de uma mudança de condição, a ênfase sofreu uma mudança de curso, da "felicidade e infelicidade" de Aristóteles para "prosperidade e adversidade".

A Fortuna era, então, cada vez mais, referida ao êxito mundano e, na separação de mundano e não mundano, o conceito medieval de tragédia tornou-se, paradoxalmente, mais mundano do que qualquer conceito anterior. Determinados pecados podiam conduzir à queda, e às vezes, ocasionalmente, esses eram examinados, à luz da doutrina da Fortuna, como o agente que serve à Providência. Mas por trás desses pecados particulares havia um pecado mais geral: o de crer na Fortuna, no sentido de procurar o sucesso mundano. A arrogância do mundo envolvia todos os outros vícios, e a solução era não crer no mundo, mas procurar a Deus. Vemos isso muito claramente no final do "Conto do monge":

---

[6] "a compreensão na adversidade é típica da fortuna heróica" [N. Ed.].

[7] "a crise da fortuna heróica" [N. Ed.].

[8] "a república em luto e do reino da história" [N. Ed.].

Tragediës noon oother maner thyng
Ne kan in syngyng crie ne biwaille
But that Fortune alwey wole assaille
With unwar strook the regnes that been proude;
For whan men trusteth hire, thanne wol she faille,
And covere hire brighte face with a clowde.[9]

O efeito da tragédia medieval era então paradoxal, no interior do que se via indubitavelmente como uma continuidade. Representava uma limitação drástica de raio de ação e uma exclusão de conflitos, sob a pressão daquilo que devemos ver como a alienação da sociedade feudal. A ênfase sobre uma condição geral tornou-se tão vinculada a um único caso particular — a queda de príncipes — que a referência geral passou a ser amplamente negativa: uma abstração definindo uma ação limitada. De maneira ainda mais paradoxal, o elemento exemplar foi suprimido pela própria ênfase sobre a posição social elevada, que passou de uma qualidade genérica e abrangente a uma condição isolada. É à luz desse intrincado desenvolvimento que se deve observar a ênfase feudal no isolamento e a conseqüente exposição de *riche kynges and lordys grete* como um fator na posterior e, em última análise, muito diferente concepção do herói trágico.

A mudança crucial aconteceu na passagem de uma cultura na qual as categorias sociais e metafísicas não podiam ser distinguidas para uma cultura na qual elas o eram, pela natureza modificada do metafísico, opostas de uma maneira bastante evidente. A real vinculação entre o poder temporal e a condição espiritual permaneceu, para todas as formulações, sem solução. No âmbito dessa profunda alienação, a tragédia, apesar de toda a continuidade que a palavra sugere, tornou-se um caso específico e até mesmo um motivo de polêmica. Tragédia era uma história, um relato, algumas vezes até um arrolamento, porque nestes termos ela não podia ser vista como uma ação.

---

[9] "A tragédia não é outra coisa,/ Nem pode o cantor dizer diferente, ou lamentar,/ Senão a Fortuna que sempre atacará/ Com inesperado golpe monarcas orgulhosos;/ Pois quando os homens nela confiam, então os enganará,/ E sua brilhante face cobrirá com uma nuvem." [N. T.]

RENASCENÇA

Uma fonte principal da tragédia renascentista foi precisamente a ênfase na queda de homens famosos. Mas, com a dissolução do mundo feudal, a prática da tragédia estabeleceu novas conexões. As histórias recebidas sofriam transformações porque eram vistas cada vez mais na sua substância humana inteira e por meios que conectavam, mais do que separavam, a famosa queda e a experiência comum. Desse modo, vemos mais uma vez uma mudança substancial na tragédia ocultada pela aparente continuidade e real complexidade de definições e termos. Se atentarmos, por exemplo, para a definição de Sidney sobre a tragédia, notaremos uma continuidade:

> *The high and excellent Tragedy, that openeth the greatest wounds, and sheweth forth the Ulcers that are covered with Tissue; that maketh Kinges feare to be Tyrants, and Tyrants manifest their tirannical humors; that, with sturring the affects of admiration and commiseration, teacheath the uncertainety of this world, and upon how weake foundations guilden roofes are builded.*[10]

---

[10] "A grande e perfeita Tragédia, que abre as maiores feridas, e traz à luz as Chagas que estão cobertas com Tecidos Nobres; que faz Reis temerem ser Tiranos, e Tiranos manifestarem sua índole tirânica; que, ao despertar os efeitos da admiração e da comiseração, ensina a instabilidade desse mundo, e sobre quão fracas fundações se constroem os tetos dourados." [N. T.]

O tema da mutabilidade é ainda dominante, e assim é o seu caráter exemplar. Mas a distinção política entre Rei e Tirano substituiu a simples exposição da distinção social, e a ênfase sobre os "afetos" — uma reformulação de Aristóteles — ofereceu uma vinculação a um novo interesse. A definição de Sidney continua:

> *But how much it can moove, Plutarch yeeldeth a notable testimonie of the abhominable Tyrant Alexander Pheraeus, from whose eyes a Tragedy, wel made and represented, drewe aboundance of teares, who, without all pitty, had murthered infinite nombers, and some of his owne blood, so as he, that was not ashamed to make matters for Tragedies, yet coulde not resist the sweet violence of a Tragedie.*[11]

Na tradição exemplar e na ênfase reiterada sobre os assuntos relativos a Reis, há um novo interesse em relação ao verdadeiro operar da tragédia: esse interesse se revela, superficialmente, nos efeitos que ela pode causar sobre um tirano que estivesse na audiência (embora, enquanto um programa moral para a tragédia, isso se mostrasse bastante limitado); e, mais genericamente, na relação entre os desejados efeitos e a tragédia "bem-feita e encenada". O paradoxo da "doce violência" é um sinal relacionado a um novo interesse, que se tornaria a questão principal: "como pode o sofrimento, na tragédia, proporcionar prazer?"

Na sua característica mescla de diferentes tradições — a ênfase medieval na queda de príncipes e o novo interesse renascentista em métodos e efeitos trágicos —, Sidney mostra, muito claramente, os modos embaralhados pelos quais uma idéia se modifica, sob uma aparente continuidade de termos. Os críticos renascentistas italianos, que são a sua fonte, pareciam estar discutindo doutrinas clássicas da tragédia, mas, como no mais famoso caso da falsa atribuição a Aristóteles das unidades de tempo e lugar, feita por Castelvetro, eles estavam principalmente representando novos e característicos interesses da sua própria época. De um modo geral, a idéia de tragédia deixou de ser metafísica e tornou-se crítica, embora esse desenvolvimento não se tenha completado até a chegada dos críticos neoclássicos do século XVII. Mas Sidney dá mais atenção, já nesse momento, aos métodos usados na escrita e fatura da tragédia do que a qualquer idéia moral ou metafísica. Ele presume o efeito exemplar e depois se volta para a construção e o estilo, criticando *Gorboduc* [1562] "porque pode não permanecer como um modelo preciso de todas as Tragédias". Essa distinção, formalmente uma distinção de matéria, torna-se na prática uma distinção de tratamento. Nos dois séculos seguintes, até a radical revisão hegeliana, a idéia de tragédia compreende principalmente métodos e efeitos. Mas, na verdade, por trás dessa ênfase crítica, a suposição da natureza da ação trágica passava por uma mudança radical.

---

[11] "Mas sobre quão emocionante pode ser, Plutarco nos traz o notável exemplo do abominável Tirano Alexandre Pheraeus, de cujos olhos uma Tragédia, bem-feita e encenada, extraiu uma abundância de lágrimas, ele que, sem nenhuma piedade, assassinara números infinitos, e alguns de seu próprio sangue, de forma que até ele, que não se envergonhava de produzir assunto para as Tragédias, não pôde no entanto resistir à doce violência de uma Tragédia." [N. T.]

NEOCLÁSSICO

A chave para essa mudança é a nova significação da posição social nobilitada na tragédia, que novamente, à primeira vista, parece uma continuidade de Aristóteles e da ênfase medieval. As regras neoclássicas para a tragédia, embora assumissem que temas trágicos devessem ser históricos, porque era necessário que estivessem relacionados a grandes assuntos do Estado, tendiam mais a discutir a necessária dignidade da tragédia do que a sua qualidade geral e representativa. E, se a dignidade representava o critério principal, a discussão do método deixava-se governar, principalmente, por considerações de decoro.

Socialmente, essa é uma concepção aristocrática, mais do que feudal. A posição social elevada tornou-se importante, na tragédia, mais por causa do estilo do que pelo fato de o destino da família reinante ser o destino de uma cidade, ou porque a eminência dos reis era a própria representação da secularidade. Se a discussão amplamente difundida dos estilos apropriados à tragédia revelou-se, por um lado, uma necessária discussão do operar da tragédia, ela foi, por outro, amplamente determinada por essa habitual premissa quanto à natureza da dignidade. Encontramos aqui, em terminologia crítica, as características metáforas de classe do estilo "baixo" e "elevado". Quando Dryden escreve sobre "a mais nobre forma moderna de verso", não está, na verdade, dando continuidade ao enfoque sobre dignidade estabelecido por John of Garland na sua definição da tragédia como um poema escrito no *estilo* que é traduzido como *sublime*, mas para o qual o verdadeiro adjetivo é *gravis*. Por trás desse tipo de mudança pode-se ver claramente o surgimento de suposições rigorosamente novas.

A crescente secularização da tragédia está mais uma vez vinculada, nesta primeira fase, a uma nova noção de dignidade. Dryden podia ainda argumentar que a posição social elevada era necessária para mostrar que nenhuma condição estava isenta das reviravoltas da Fortuna. Mas a força motriz da tragédia era agora, de modo bastante visível, uma questão de comportamento, mais do que uma condição ou um erro metafísicos. A descrição aristotélica da personagem — "um homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça, cujo infortúnio, no entanto, é atraído para si não por vício ou corrupção, mas por algum erro (*hamartia*)" — estava restrita a uma descrição da ação: a "mudança de fortuna", não a "mudança na fortuna do herói". O erro, por assim dizer, estava relacionado à ação, o que era em si uma mutabilidade geral. O que encontramos nas novas ênfases é uma interpretação cada vez mais isolada do caráter do herói: o erro é moral, uma fraqueza num homem que, à exceção desse erro, é bom, e de quem se pode, ainda, ter piedade. Essa progressiva interiorização da causa trágica é ainda mantida, no entanto, nos limites do conceito de dignidade. Podemos ver, com respeito a isso, por que a fórmula de "piedade e terror" era tão freqüentemente transformada na fórmula que vimos em Sidney (ela tem origem em Minturno): "admiração e comiseração". A "nobreza" do novo herói trágico, embora remontando, num sentido moral, a Sêneca, e ainda que pudesse ilustrar, como na teoria de Saint-Évremond, a grandeza do homem, carrega ainda, na sua própria linguagem, um conceito de decoro aristocrático. O modo de lidar com o sofrimento é agora pelo menos tão importante quanto a maneira de vivenciá-lo ou de aprender a partir dele.

Essa ênfase na maneira "nobre" de lidar com o sofrimento e em como conduzir-se em meio a ele aparece novamente, de modo bastante sutil, na discussão muito ampliada sobre os efeitos trágicos. Esse debate, embora aparentemente voltado a uma questão moral real, torna-se, de fato, uma discussão sobre como o espectador de uma tragédia deveria se portar. É claro que existe aqui uma real questão moral. Agostinho já havia perguntado, com bastante antecedência, por que "o espectador deseja entristecer quando observa passagens trágicas e pesarosas, que ele próprio não agüentaria sofrer (...) São as lágrimas, por conseguinte, amadas, e as paixões?" Qualquer desses modos de colocar a questão, no entanto, tende a abstrair e demarcar a reação do espectador, fazendo dela uma atividade em si mesma, mais do que uma reação a uma ação particular. A questão moral, com relação à natureza e, por conseguinte, ao efeito de uma ação trágica, diz respeito a uma natureza humana abstrata: ou seja, não se trata de uma investigação sobre uma reação específica que inclua então, necessariamente, a ação em função da qual a reação é formada, mas da tentativa de achar razões para uma suposta forma geral de comportamento. A intrincada discussão, em Hume, em Burke e outros, da condição dos "sentimentos misturados" de prazer e dor, que por algum tempo dominou e continuou a influenciar obras teóricas sobre tragédia, é, neste sentido, um radical deslocamento de interesse. A sua falta de envolvimento com uma ação, a sua participação reduzida ao registro e ao confronto das emoções são as marcas características de uma cultura que, tendo isolado o herói trágico por meio do confinamento da dignidade e da posição social, passa inevitavelmente a ver o espectador como um consumidor isolado e generalizado de sentimentos. Em um conceito de tragédia como esse, de fato, tanto o herói quanto o espectador são consumidores conscientes de sentimentos, e suas ações se limitam a ocasiões que se prestem a mostrar o seu modo de consumir. O conceito comparativamente limitado, e com efeito técnico, de *katharsis*, ao qual essa discussão sobre o efeito trágico esteve cada vez mais vinculada, tornou-se, finalmente, um substituto da ação trágica. A crítica romântica reformulou o herói trágico à imagem de um espectador da tragédia, cuja suposta divisão de sentimentos se deixava projetar como uma motivação trágica. A reação única de piedade-terror, no interior da ação como um todo, foi dissociada em piedade e terror como sentimentos opostos e substantivos, que deveriam então ser conhecidos e modulados na mente do espectador. Esse essencial afastamento em face da ação trágica deixava-se ocultar apenas pela tentativa de fazer que a ação fosse absorvida pelo espectador consciente, por meio da figura do herói. Tendemos a pensar nisso agora como um excesso romântico, mas a sua base foi formada anteriormente, quando a ação foi reduzida a um comportamento compartilhado, o que é uma conseqüência essencial da idéia de decoro.

LESSING E A TRADIÇÃO

O fato mais notável com relação à idéia pós-feudal de tragédia é a distância que ela tomou dos principais desenvolvimentos criativos ocorridos na elaboração efetiva de um texto trágico. Emprestando a sua moldura teórica de idéias clássicas e medievais, e modificando-se profundamente enquanto, na aparência, apenas codificava a herança formal recebida, essa idéia falhou em reconhecer muitos dos desenvolvimentos verdadeiramente novos que estavam transformando a própria tragédia. Mesmo a sua secularização da tragédia é mais formal do que real: um esvaziamento de conteúdo por trás de uma permanência de termos. Mas o novo conteúdo já estava presente, de forma abundante e notável, nos trágicos elisabetanos e jaiminianos.[12] É significativo que a mais importante contribuição de Lessing seja, a um só tempo, uma rejeição teórica do neoclassicismo, uma defesa de Shakespeare, uma defesa da tragédia burguesa e a escrita de peças de acordo com essa mesma convenção. Devemos ver essas posições como elementos de uma nova estrutura de sentimento, para a qual, no entanto, foi necessária uma longa e profunda preparação.

Nada é mais significativo e controverso na discussão sobre o gênero do que estabelecer a posição da tragédia elisabetana e jaiminiana em relação à tradição. Em Lessing, como tão freqüentemente antes dele, toda a tradição que o antecedeu foi reinterpretada em termos de um interesse e de uma avaliação contemporânea prementes. O neoclassicismo seria um falso classicismo; o verdadeiro herdeiro dos gregos seria Shakespeare; o verdadeiro herdeiro de Shakespeare seria a nova tragédia nacional burguesa. Como formulações históricas, apenas a primeira é verdadeira. O neoclassicismo, como vimos, era uma versão aristocrática da teoria e da prática gregas, mais do que uma reapresentação de qualquer uma delas. Mas é óbvio que Shakespeare não era o herdeiro dos gregos; era o exemplo maior de um novo tipo de tragédia. Não deixa de ser uma indicação do peso da idéia persistente de "tradição" o fato de que, para perseguir o seu argumento, tenha sido necessário, a Lessing, tentar enquadrar a tragédia grega e a elisabetana na forma "tradicional". Como vimos subseqüentemente, ele foi taticamente bem-sucedido, mas seria incorreto ver o seu argumento como algo mais do que uma tática. Dizendo isso não quero sugerir nenhum sentido desabonador, mas simplesmente fazer menção à pressão usual para acomodar o passado às demandas de uma sensibilidade contemporânea.

---

[12] No original, *Jacobean*, referente ao reinado ou à época de Jaime I (1566-1625) da Inglaterra. Embora não estabelecido em português, "jaiminiano" segue o exemplo de "elisabetano", que vem de Elisabete I (1533-1603) [N. Ed.].

Dizer que os princípios de composição dramática de Shakespeare são fundamentalmente os mesmos que os princípios dos gregos procede apenas no sentido de que tanto Shakespeare quanto os gregos podem convergir numa versão específica de ambos construída *a posteriori*. A visão da vida humana, feita de similaridades, na qual esse tipo de argumento se baseia para omitir as diferenças extremamente evidentes não é, novamente, a essência, mas apenas a interpretação da tragédia própria a determinada época: uma versão de meados do século XVIII de Sófocles e Shakespeare cujo verdadeiro ponto em comum são os meados do século XVIII. A deposição do neoclassicismo foi de fato tão importante historicamente que não se deve sentir a necessidade de rejeitar o argumento de Lessing, mas simplesmente reconhecer que tipo de argumento ele é. E, para fazer isso de forma adequada, devemos nos lembrar da terceira proposição, em relação à qual, por sua vez, estava o herdeiro dessa essencial tragédia sofocliana-shakespeariana.

No século XX, por razões que examinaremos adiante, a associação greco-elisabetana ainda é, de um modo bastante amplo, dada como certa, embora a origem histórica dessa identidade, no iluminismo alemão e depois no romantismo europeu, seja agora ironicamente descartada, tomada precisamente como período em que a idéia essencial de tragédia se perdeu. É o exemplo conhecido de selecionar e então resselecionar uma tradição. Sem dúvida, é verdade que as tragédias burguesa e romântica não são tragédias shakespearianas, mas é difícil demonstrar que elas tenham menos em comum com a tragédia shakespeariana do que essa tinha com os gregos. Se pudéssemos admitir que todos esses períodos são, de alguma maneira, radicalmente distintos, seria possível prosseguir e ver o que, não obstante, podem ter em comum. Mas as pressões da "tradição" são tão fortes que há primeiro uma assimilação e depois outra, e os motivos para a assimilação raramente são examinados.

Em nosso século, tornou-se lugar-comum aceitar não apenas a identidade greco-elisabetana, mas também o ato principal de referir a tragédia elisabetana ao mundo medieval. Essa é, claramente, a chave para a assimilação, porque o que então emerge como a essência da tragédia é um sentido de ordem pelo qual se entende uma organização da vida que não apenas é mais poderosa que o homem, mas que também, específica e conscientemente, age sobre ele. A chave para a assimilação anterior, em contrapartida, tinha sido não esse fator, mas o humanismo: um espírito formador de aspiração, dignidade, compaixão. É então fácil ver por que a posição histórica atribuída à tragédia elisabetana é tão crucial. Se o que se acentua é o elemento de uma ordem controladora, assegura-se, por meio dele, a assimilação retrospectiva (a despeito de alguma dificuldade com as diferenças entre gregos e cristãos medievais). No entanto, se o que se acentua é o elemento de humanismo, uma assimilação posterior, com o intuito de incluir o romantismo, é mais uma vez garantida, e os inimigos não são mais, como na primeira versão, o espírito do racionalismo ou o individualismo romântico, mas as frias formalidades do pensamento medieval ou neoclássico.

O pior que pode acontecer, quando se enxerga de forma clara essas alternativas, é supor que devêssemos escolher uma delas em nossa atual posição. A única maneira relevante de vê-las é historicamente, como exemplos de uma tradição seletiva. Parece verdadeiro que o caráter da tragédia elisabetana seja determinado por uma relação muito intrincada entre elementos de uma ordem herdada e elementos de um novo humanismo. E, se assim é, podemos ver a base histórica pelo ângulo das assimilações muito diferentes que surgiram a partir dela. Lessing pôde rejeitar o neoclassicismo porque viu determinadas qualidades reais na tragédia elisabetana que, com efeito, estabeleciam um vínculo com o espírito da sua própria época. Ele não pôde, no entanto, analogamente, ver com clareza as diferenças reais. A mais recente assimilação retrospectiva depende, de modo similar, de qualidades da tragédia elisabetana que estão sem dúvida presentes, e que respondem a um tipo particular de reação espiritual, embora essa assimilação seja ainda, correspondentemente, incapaz de reconhecer os novos elementos que estabelecem uma conexão com a tragédia burguesa e, para além dela, com a tragédia moderna.

TRAGÉDIA SECULAR

O que deve ser privilegiado, se quisermos entender de maneira completa o desenvolvimento histórico da idéia de tragédia, é o processo bastante intrincado da secularização. Num certo sentido, todo drama pós-renascentista é secular, e a única tragédia inteiramente religiosa que temos é a grega. E no entanto o fator decisivo não é, provavelmente, o contexto imediato das instituições, mas o mais amplo contexto da crença. O drama elisabetano é inteiramente secular em sua prática imediata, embora guarde, sem dúvida, uma consciência cristã. O neoclassicismo é então o primeiro estágio de uma substancial secularização, mas a importância desse fato é diminuída pela própria natureza de sua ênfase específica: o decoro não é tanto uma crença quanto um conjunto de preceitos, e a definição de tragédia, no período neoclássico, é mais crítica do que moral ou metafísica. O que temos agora para examinar é a complexa e contraditória emergência de novas idéias morais e metafísicas que exercem pressão sobre toda a concepção de ação trágica.

A ênfase crescente sobre uma moralidade racional afetou a ação trágica de maneira importante: insistiu em vincular o sofrimento ao erro moral e, deste modo, exigiu que a ação trágica demonstrasse um esquema moral. No século XVIII, a vinculação do sofrimento ao erro moral era, todavia, governada pela concepção usual de uma natureza humana estática e, de modo menos consciente, pelos habituais códigos morais e sociais que, sendo na verdade particulares, eram tomados como absolutos. Nesse sentido, a nova ênfase moral burguesa se desenvolveu no interior do conceito de decoro. A sua contribuição foi uma crença na redenção, mais do que na digna tolerância ao sofrimento. Nessa dimensão, a mudança era possível quando o erro tivesse sido demonstrado. A tragédia, deste ponto de vista, mostra o sofrimento como conseqüência do erro e a felicidade como conseqüência da virtude. Toda tragédia que falhe em incorporar esse esquema deve ser modificada ou reescrita, para fazer jus às exigências daquilo que é chamado, de maneira crescente, "justiça poética". O que significa dizer que aquele que é mau sofrerá e o bom será feliz; ou, antes, muito à maneira da ênfase medieval, que o mau terá uma má fortuna, neste mundo, e o bom prosperará. O impulso moral da tragédia é então a compreensão desse tipo de conseqüência lógica. O espectador será levado a agir de acordo com o bem pela demonstração das conseqüências do bem e do mal. E além disso, no interior da própria ação, as próprias personagens serão capazes de igual reconhecimento e mudança. Assim, a catástrofe trágica ou conduz os seus espectadores na direção do reconhecimento e da resolução moral, ou pode ser inteiramente evitada, por meio de uma mudança de idéia ou sentimento.

É comum, agora, tratar com ares de superioridade esse modo de ver, admitindo a sua inevitável superficialidade. Mas o ponto fraco dessa visão de tragédia não estava na subjacente exigência que ela continha e que era, na verdade, inevitável, mas na sua inabilidade em conceber uma moralidade que não fosse estática. O que ela expressa é uma importante tradição do pensamento cristão e humanista, mas dentro dos dogmas limitados de uma sociedade burguesa complacente, e em expansão. A resposta ao sofrimento, nessa tradição, é inevitavelmente a redenção, e a resposta ao mal vem como arrependimento e virtude. Mas, limitada a um modo particular de ver o sucesso e o insucesso no mundo, a ênfase moral tornou-se meramente dogmática, e mesmo o arrependimento e a redenção assumem a característica de *ajustamento*. Como tal, aquilo que foi intencionado como uma ênfase moral de um tipo bastante tradicional tornou-se uma ideologia a ser imposta sobre a experiência e a mascarar os mais difíceis reconhecimentos da vida real. Que o esquema tenha sido chamado "justiça poética" é, ironicamente, a demonstração desse caráter ideológico. Essa versão do resultado podia ser demonstrada numa ficção, mas não podia dar conta de grande parte da experiência real. A distância entre uma tal ficção e a experiência foi o fato principal que os homens vieram a observar, e a consciência de um sofrimento não explicado e aparentemente irracional forneceu a base para a decorrente deposição, não apenas dessa versão do resultado, mas de toda a sua ênfase moral.

HEGEL E HEGELIANOS

Foi possível transferir toda a argumentação para um patamar mais alto. Hegel não rejeitou o esquema moral ao qual se havia dado o nome de justiça poética, mas o descreveu como o triunfo da moralidade comum, descrevendo igualmente a obra que a incorporava como um drama social, mais do que como tragédia. Desta e de outras formas, a definição de tragédia tornou-se uma definição centrada num tipo especial de ação espiritual, mais do que em acontecimentos específicos, e uma metafísica da tragédia substituiu a ênfase moral, seja a crítica, seja a comum. Essa nova ênfase sobre a tragédia como um tipo específico, até mesmo raro, de ação e reação marca a principal emergência de idéias trágicas modernas.

O importante na tragédia, para Hegel, não é o sofrimento enquanto tal — "mero sofrimento" — mas as suas causas. Meros sentimentos de piedade e terror não são piedade e terror trágicos, que, de maneira precisa, remetem a um tipo específico de ação que é "conforme à razão e à verdade do Espírito". Assim como a "moralidade comum" foi rejeitada, enquanto um processo trágico, agora o medo comum do "poder externo e de sua opressão" e as compaixões ordinárias em relação ao "insucesso e sofrimento do outro" são separados das emoções trágicas. A tragédia considera o sofrimento como "pendente sobre personagens ativas inteiramente como conseqüência do seu próprio ato" e reconhece, além disso, a "substância ética" desse ato — um envolvimento da personagem trágica com ele — como oposto a "ocasiões de contingência inteiramente externa e circunstancial, ocasiões para as quais o indivíduo não contribui, e pelas quais ele também não é responsável, como doenças, perdas de propriedade, morte e similares". (É digno de nota que, na sua discussão de emoções "comuns" e "trágicas", Hegel use linguagem similar à das proposições de decoro: "o seu primo rústico está suficientemente imbuído de uma compaixão dessa ordem" [comiseração em relação aos desafortunados e ao sofrimento do outro]. "O homem de nobreza e grandeza, no entanto, não tem nenhum desejo de ser sufocado por esse tipo de piedade", "a verdadeira comiseração... um sentimento em conformidade com a reivindicação ética... associado ao sofredor... não é, obviamente, estimulada por maltrapilhos e vagabundos".)

A definição hegeliana de tragédia está centrada, assim, sobre um conflito de substância ética. Como tal, é limitada a determinadas culturas e períodos:

> Para que haja uma genuína ação *trágica* é essencial que o princípio de liberdade e independência *individual*, ou ao menos o princípio da autodeterminação, a vontade de encontrar no eu a livre causa e a origem do ato pessoal e de suas conseqüências já tenha sido despertada.

Ao mesmo tempo, essa individualidade consciente é apenas a condição da tragédia. Por meio dela, a ação trágica essencial pode ocorrer: uma ação de conflito e resolução necessários. Na tragédia antiga, os fins que os indivíduos conscientemente buscam têm um "conteúdo essencial e universal". Nossa empatia é "despertada e requerida para o simples conflito e desdobramento dos poderes essenciais da vida e para as manifestações divinas do coração humano, das quais os heróis da tragédia, colocados perante nós, são representações distintas". Há outros tipos de conteúdo que não requerem a resolução trágica porque não são eticamente importantes e substantivos e não representam os poderes essenciais da vida. A sua resolução, tal como na comédia, é feita meramente de "falsas" contradições e oposições que não envolvem o ser substancial. Na tragédia, porém, tanto os propósitos do indivíduo quanto o conflito resultante são substanciais e essenciais. "Apesar do fato de as personagens individuais pretenderem aquilo que é em si mesmo essencialmente válido, só são capazes de executá-lo da forma como a tragédia requer se aí estiver implicada a contradição e uma unilateralidade danosa." Isso acontece porque, à medida que forças éticas se tornam vinculadas à "expressão externa da atividade humana, a sua concordância é cancelada, e elas são afirmadas *em contraste* uma com a outra em uma sucessão intercambiável". A resolução trágica do conflito resultante é essencialmente a restauração de uma "substância e unidade éticas na e conjuntamente com a derrocada da individualidade — que perturba o seu repouso". Embora envolva a queda e a destruição de indivíduos, a tragédia fornece, por conseguinte, "além e acima do mero medo e da compaixão trágica... o sentimento de reconciliação... em virtude da sua visão de justiça eterna, uma justiça que exerce uma força predominante de absoluta constrição face à relativa petição de todos os objetivos e paixões meramente assumidos".

Na versão hegeliana da ação trágica, reivindicações válidas mas parciais entram em conflito inevitável; na resolução trágica, elas são reconciliadas mesmo à custa da destruição das personagens que as defendiam. Na tragédia antiga, como Hegel a vê, as personagens claramente representam os fins éticos substanciais; ao passo que na tragédia moderna os fins parecem inteiramente pessoais, e o nosso interesse é direcionado não para a "afirmação e necessidade éticas", mas antes para o "indivíduo isolado e suas condições". Os modos de resolução trágica diferenciam-se de maneira correspondente. Na tragédia antiga não há apenas a derrocada de pessoas e finalidades em conflito, na realização da justiça eterna. Um indivíduo pode renunciar à sua finalidade parcial, sob um comando mais alto, ou, de modo mais interessante, pode atingir a totalidade e a reconciliação dentro de si mesmo. Na tragédia moderna, a questão toda da resolução é mais difícil, porque as personagens são mais individualizadas. A própria justiça é mais abstrata, mais fria, podendo até mesmo aparecer como a mera contingência de circunstâncias externas, promovendo simplesmente, dessa forma, o choque ou suscitando a piedade. A reconciliação, quando acontece, ocorre, de forma freqüente, no interior da personagem, e será mais complexa e muitas vezes menos satisfatória, porque é a personagem em si, e desse modo o destino individual, que são enfatizados acima da substância ética que a personagem representa.

Mais do que uma crítica histórica, a interpretação hegeliana da tragédia é parte de uma filosofia geral e é convincente ou não convincente enquanto tal. A sua ênfase no conflito necessário e na questão trágica como uma resolução exerceu grande influência, mas de maneiras muito diversas. Sob a influência de Bradley, o caráter objetivo da resolução foi enfraquecido, embora a dificuldade em achar um tal caráter objetivo na tragédia moderna já tivesse sido evidenciado em Hegel. Bradley transfere a ênfase para a autodivisão e a auto-restituição, e parece, ao final, produzir mais uma teoria psicológica do que uma teoria ética da tragédia, ainda que com uma conformação ideal. O conflito no interior do herói trágico tende a substituir o conflito encarnado em homens particulares; e o isolamento do herói trágico, que Hegel apontara como uma característica da tragédia moderna, se generaliza com o pressuposto espiritual decisivo. A história do espírito no mundo perde por assim dizer o seu caráter geral e objetivo e torna-se um processo interior aos indivíduos.

Sob a influência de Marx, no entanto, o caráter objetivo da história do espírito foi a um só tempo reafirmado e transformado. O conflito de forças éticas e a sua resolução por meio de um poder mais alto passaram a ser vistos em termos sociais e históricos. O desenvolvimento social foi considerado como necessariamente contraditório em caráter, e a tragédia ocorre naqueles pontos em que as forças conflitantes precisam, pela sua natureza interna, agir e levar o conflito a uma transformação. Tal como na sua resposta mais geral a Hegel, Marx tomou a descrição de um processo espiritual e fez dela a descrição de um processo social.

Foi deixada a críticos marxistas subseqüentes a tarefa de desenvolver essa idéia de tragédia. Desse modo, viu-se a tragédia grega como a concreta incorporação do conflito entre formas sociais primitivas e uma nova ordem social. A tragédia renascentista, por essa ótica, dá a ver a incorporação do conflito entre um feudalismo moribundo e um novo individualismo. Não é a justiça eterna, no sentido hegeliano, que é afirmada na questão trágica, mas antes o movimento geral da história, numa série de transformações decisivas da sociedade. Nem todos os conflitos desse tipo levam à tragédia. Somente há tragédia quando os dois lados pensam ser necessário agir e recusam-se a ceder. O herói trágico, nesta crítica marxista, é similarmente definido na linguagem de Hegel, ainda que não siga a explicação deste. Ele é "o indivíduo histórico universal... cujos próprios objetivos particulares contêm o que é substancial, e que é a vontade do espírito do mundo"; ou, em termos marxistas, o indivíduo cujas "paixões pessoais centralizam o conteúdo do conflito" (Lukács). É duvidoso que essa identificação do "indivíduo histórico universal" com o "herói trágico" seja, de fato, marxista. Ela desvia a atenção do conflito objetivo, que se faz presente na ação como um todo, para a personalidade isolada e heróica, à qual não parece necessário ver como trágica uma vez que ela de fato incorpora "a vontade do espírito-mundo" ou da história. Nesse sentido, como em alguns outros, Lukács, particularmente, é um pós-hegeliano, mais do que um crítico marxista.

O que parece resultar da transformação marxista da teoria hegeliana da tragédia é a definição de uma ação objetiva e inteira, no interior da qual as ações de personagens conflitantes são a um só tempo necessárias e incompletas. É impossível a um marxista manter a idéia hegeliana de "reconciliação" como a questão da tragédia, porque aquela é, em essência, uma restauração da "justiça eterna" pelo espírito absoluto do mundo. O ponto de entrada, se aceitamos a definição desses conflitos como essencialmente sociais e históricos, é a dificuldade de Hegel em definir a questão trágica moderna. O espírito absoluto da "justiça eterna" era, obviamente, mais viável na tragédia antiga, na qual o contexto era explicitamente metafísico, do que na tragédia moderna, com sua ênfase sobre o destino pessoal. Logo, a questão não é elevar o destino pessoal isolado a uma identidade com o todo da ação, mas, antes, olhar para tipos de ação que, por causa do seu conteúdo essencial, têm uma propensão e um desdobramento trágicos. Voltarei a esse ponto numa seção posterior, quando discutir tragédia e revolução.

Depois de Hegel, ainda que não apenas por esses meios diretos, a teoria da tragédia, que tinha sido uma crítica meramente técnica ou incluída na crença comum de uma época, ou a isso reduzida, tornou-se um sistema de idéias, definindo uma atitude geral, mas freqüentemente minoritária em relação à vida e à experiência contemporâneas. A obra de Hebbel é um interessante desenvolvimento disso. Para ele, a tragédia é o conflito entre o indivíduo, na sua capacidade humana mais geral, e a "Idéia", que, por meio de instituições sociais e religiosas, tanto lhe dá forma quanto o limita. A reivindicação ideal do indivíduo cresce interiormente mas entra em conflito final com a "Idéia" incorporada, em relação à qual a sua atitude é necessariamente crítica. A reivindicação é necessária e, no entanto, fatal: "um ato requerido pelo processo histórico universal, mas que ao mesmo tempo destrói o indivíduo acusado desse ato por causa da parcial violação da lei moral". A tragédia é então fundamentalmente associada às grandes crises do desenvolvimento humano: o conflito grego entre "homem e destino" e o dualismo do homem na renascença. Crises comparáveis são recorrentes, e na tragédia moderna o conflito se estende à própria Idéia: "não apenas as relações do homem para com os conceitos morais devem ser debatidas, mas também a validade daqueles conceitos morais". Essa é a primeira formulação teórica de uma área subseqüentemente importante do drama moderno: a nova forma da tragédia liberal.

SCHOPENHAUER E NIETZSCHE

A vinculação da tragédia à crise ética, ao desenvolvimento humano e à história constitui apenas uma parte da teoria moderna em evolução. Existe, radicalmente oposta a ela, e ainda mais influente na cultura moderna do ocidente, um outro tipo de secularização, que podemos ver, estranhamente, como a secularização do Destino. A voz mais importante aqui é a de Schopenhauer:

> Apenas a visão de vida entorpecida, otimista, protestante-racionalista ou peculiarmente judaica exigirá a justiça poética e nela encontrará satisfação. O verdadeiro sentido da tragédia é a intuição mais profunda de que não são os seus próprios pecados individuais que o herói expia, mas o pecado original, isto é, o crime da própria existência.

Nessa formulação, Schopenhauer não leva em conta o que acontecera com a idéia de "justiça poética", que abandonara um esquema moral fixo de uma cultura particular em favor de relações mais dinâmicas entre tragédia e crise histórica. De qualquer modo, do seu ponto de vista essa mudança radical estava fadada a ser secundária. A idéia hegeliana e pós-hegeliana de tragédia diz respeito, inevitavelmente, à obtenção da ordem por meio da desordem, à resolução trágica da mesma forma que ao sofrimento trágico e, portanto, a significados específicos ativos e afirmados. O que Schopenhauer oferece é o sentido inteiramente diferente de um destino humano geral, que está acima e além de causas particulares. Com respeito a isso, ele é o precursor o mais das vezes não reconhecido de uma idéia de tragédia que parece agora ser dominante: uma ação e um sofrimento que têm raízes na natureza do homem, e em relação à qual considerações históricas e éticas são não apenas irrelevantes, mas, sendo "não-trágicas", hostis. O que vemos na tragédia, insiste Schopenhauer, é "a dor inexprimível, o lamento da humanidade, o triunfo do mal, o desdenhoso domínio do acaso, a irrecuperável degradação do justo e do inocente".

O que se vê, na ação trágica, é o poder do mal e do destino cego; ou, mais especificamente, na contribuição mais característica de Schopenhauer, uma inevitável *normalidade* do sofrimento. Esse terceiro tipo acontece quando nos defrontamos

> com os maiores sofrimentos ocasionados por complicações em que o nosso destino poderia também tomar parte e por meio de ações que nós, talvez, também fôssemos capazes de realizar, e deste modo não poderíamos reclamar de injustiça; e então, estremecendo, pressentimo-nos já em meio ao inferno.

Esse é mais do que o usual reconhecimento da proximidade da tragédia. É o ponto de vista a partir do qual grande parte das tragédias pós-liberais, em nosso próprio século, foi escrita, e na qual

> personagens de moralidade comum, em circunstâncias que ocorrem com freqüência ... [são] situados de tal modo com relação um ao outro que a sua posição os impele, cientes e de olhos abertos, a causar um ao outro o maior dano, sem que nenhum deles esteja inteiramente errado.

Desse modo, podemos ver

> o maior infortúnio, não como uma exceção, não como algo causado por circunstâncias raras ou personagens monstruosas, mas como algo que surge sem dificuldades e por si só das ações e do caráter dos homens, com efeito quase como se fosse essencial a eles, o que o coloca numa posição terrivelmente próxima a nós.

Assim, o sentido da tragédia é esse reconhecimento da natureza da vida, e a significação do herói trágico é a sua resignação — renúncia não apenas à vida, mas ao desejo de viver. Os heróis da tragédia são purificados pelo sofrimento, no sentido de que a vontade de viver, que anteriormente era inerente a eles, vem a morrer.

No interior dessa negação que parece tão absoluta, Nietzsche encontrou, paradoxalmente, um novo tipo de afirmação trágica. Como ele escreve no comentário feito em *Zaratustra* [1883-1885] sobre o seu *O nascimento da tragédia* [1872]:

> "A tragédia nos conduz ao objetivo final, que é a resignação." Dioniso me contara uma história muito diversa: a sua lição, do modo como eu a compreendi, era tudo menos derrotista. É certamente lamentável que eu tenha tido de obscurecer e estragar lições dionisíacas com fórmulas emprestadas a Schopenhauer.

E no entanto a afinidade é real. O que Nietzsche altera não é a leitura schopenhaueriana da natureza trágica da vida, mas a definição de tragédia que dela resulta. Para Nietzsche, a resposta necessária é ativa: uma estética de prazer trágico no sofrimento inevitável de um homem, que a ação da tragédia nos mostra no intuito de transcendê-lo.

A tragédia, assim, na visão de Nietzsche, dramatiza uma tensão que ela resolve em uma unidade mais alta. Há uma reminiscência estrutural de Hegel nisso, mas os termos são completamente modificados. Tragédia é "uma incorporação apolínea de intuições e poderes dionisíacos". Ela cria heróis, mas com o objetivo de destruí-los, como um modo de afirmar a unidade primordial e a alegria da vida. "O herói, a mais alta manifestação da vontade, é destruído, e nós assentimos, uma vez que ele é também meramente um fenômeno, e a eterna vida da vontade permanece inalterada." O deleite metafísico em relação à tragédia é esse processo ativo e transmitido:

> [A tragédia] faz que atinemos com o fato de que tudo o que é gerado deve estar preparado para se defrontar com a sua dolorosa dissolução. Ela nos força a olhar fixamente para o horror da existência individual, sem que sejamos trans-

formados em pedra pela visão: um consolo metafísico momentaneamente nos alça acima do turbilhão de fenômenos em constante mudança. Por um breve momento tornamo-nos, nós mesmos, o Ser primordial e experimentamos a sua insaciável fome de existência. Agora vemos a luta, a dor, a destruição de aparências como necessária, por causa da constante proliferação de formas pressionando em direção à vida, por causa da extravagante fecundidade da vontade do mundo.

Vale a pena apontar, de passagem, a semelhança desse desenvolvimento da idéia de tragédia, no pensamento do século XIX, com o desenvolvimento da idéia de evolução. O que tinha sido e viria a se tornar, novamente, um processo histórico — o surgimento de novas e mais altas formas discerníveis — foi suprimido, na segunda metade do século, por uma visão total da cruel e indiferente, mas também imensamente fértil, "lei da natureza e da vida". O conjunto de imagens utilizado por Nietzsche está claramente relacionado a esse desenvolvimento, e os pontos de vista opostos em relação à crise histórica e à crise metafísica, que tão profundamente afetaram a discussão sobre o trágico, são, nesse sentido, partes de um mesmo movimento do espírito, do qual a teoria da evolução propriamente dita é talvez apenas um sintoma.[13]

[13] A teoria de Darwin da seleção natural foi usada como uma metáfora para o conflito e a competição inevitáveis, mais notadamente no "darwinismo social", que pode ser visto agora como uma racionalização da sociedade capitalista do século XIX. A "sobrevivência do mais apto" foi entendida não como a sobrevivência daquele que está *mais bem adaptado*, mas das formas de *vida mais fortes e mais agressivas*. Daí as recorrentes metáforas ligadas à "selva" e à "briga de foices" para descrever a vida social moderna. A aparente arbitrariedade da "seleção" foi, em todo caso, um agente poderoso desse novo fatalismo: a personificação da "Natureza", "selecionando sem piedade", é uma sobrevivência do pensamento metafísico, que pôde passar por científico. A complicada interdependência de formas de vida que poderiam ter dado suporte a uma visão geral diferente foi suprimida por uma ênfase que recaía sobre um aspecto da vida natural — os predadores e os carnívoros — que, por mais cruéis que fossem, não tinham nenhuma relação com a evolução enquanto idéia. A compreensão substancial da evolução por

Ouvimos o eco novamente, com uma referência precisa à crise cultural determinante, quando Nietzsche escreve:

> O contraste entre essa verdade da natureza e a pretensiosa mentira da civilização é muito semelhante àquele que existe entre o eterno âmago das coisas e a totalidade do mundo fenomênico.

A tragédia, nesse sentido, tornou-se uma das muitas e poderosas idéias por meio das quais a oposição entre a humanidade e a sociedade contemporânea real era exprimida e dramatizada. Mas em Nietzsche, caracteristicamente, essa experiência amplamente difundida foi simultaneamente alçada a um absoluto e generalizada em uma oposição entre "vida" e "mundo fenomênico".

E, no entanto, essa mera oposição é dramatizada e transcendida, de acordo com a argumentação de Nietzsche, pela tragédia:

> Uma vez vista a verdade, o homem toma conhecimento, em toda parte, do terrível absurdo da existência. (...) Então, neste supremo risco da vontade, a arte, essa feiticeira perita em curar, se aproxima dele; apenas ela pode transformar os seus acessos de náusea em figurações com as quais é possível viver.

O efeito da tragédia não é moral nem purificador (apesar da imagem de cura), mas estético:

> A tragédia absorve a mais alta música orgiástica e, ao proceder assim, realiza a música. Ela então coloca ao seu lado o mito trágico e o herói trágico. Como um poderoso Titã, o herói trágico carrega em seus ombros o mundo dionisíaco em sua totalidade, removendo de nós o fardo. Ao mesmo tempo, o mito trágico,

---

→ meio da hereditariedade e da variação não estava, logicamente, à disposição, até que a genética fosse compreendida; e, no entanto, mesmo agora, as velhas atitudes e metáforas sobrevivem, com grande força emocional: uma versão do arbitrário e do bestial extraída essencialmente da experiência social humana, e então projetada e mistificada como uma "lei natural".

> por meio da figura do herói, nos liberta da nossa ávida sede de satisfação terrena e nos faz lembrar uma outra existência e um deleite mais alto. Para esse deleite o herói se prepara, não por meio de suas vitórias, mas de sua ruína. (...) O mito nos protege da música, enquanto a um só tempo dá à música a sua máxima liberdade. Em troca, a música dota o mito trágico de uma significação metafísica convincente, que a palavra ou a imagem não sustentadas jamais poderiam atingir, e, além disso, assegura ao espectador um deleite supremo — ainda que o caminho passe por anulação e negação, de tal modo que ele é levado a sentir que o próprio âmago das coisas fala audivelmente com ele.

Os detalhes desta explicação contam menos do que a sua importante ênfase na tragédia como uma ação comunicada. O efeito crítico é diminuído, no entanto, pela distinção geral entre "estético" e "moral", comum nesse período, que repousa principalmente sobre um contraste (muitas vezes suprimido, ainda que não por Nietzsche) entre "moral" e "metafísico". O que se questiona não é a função da arte em trazer sabedoria, mas um tipo particular e racional de sabedoria, oposta à "sabedoria do ser".

Creio que devemos rejeitar o falso contraste entre "estético" e "moral" e perseguir o real contraste que ele encobre, entre "moral" e "metafísica". É nesse ponto que um elemento central da argumentação de Nietzsche tornou-se historicamente importante: o seu relato do mito. "Apenas um horizonte circundado por mitos pode unificar uma cultura... O desaparecimento da tragédia também significou o desaparecimento do mito." A causa do desaparecimento da tragédia, na cultura grega, foi, de acordo com a argumentação de Nietzsche, a ascensão do "espírito socrático", que "considera o conhecimento como a verdadeira panacéia e o erro como o mal radical". Desde Sócrates, "o impulso dialético em direção ao conhecimento e ao otimismo científico foi bem-sucedido em desviar a tragédia do seu curso". A tragédia "poderia renascer apenas quando a ciência tivesse finalmente sido levada aos seus limites e, confrontada com esses limites, forçada a renunciar a sua reivindicação de validade universal".

Quando escreveu *O nascimento da tragédia*, Nietzsche pensou que esse tempo tivesse quase chegado: "parecemos... neste mesmo momento estar retrocedendo de uma época alexandrina para uma época de tragédia. E não podemos deixar de sentir que a aurora de uma nova época trágica é para o espírito germânico apenas um retorno a si mesmo, uma recuperação abençoada da sua verdadeira identidade". Mais tarde, ele não pôde mais acreditar nisso: "O espírito germânico... estava definitivamente pronto a renunciar a qualquer aspiração desse tipo e levar a cabo a transição para a mediocridade, a democracia e as 'idéias modernas'".

Essa poderosa ligação entre tragédia, mito, rejeição da ciência e reação política teve uma importância central. Mas a conseqüência específica mais evidente, na teoria trágica, é a ênfase no mito como a fonte do saber trágico, e sobre o ritual como uma descrição de ação comunicada. Podemos nos referir, de passagem, à ênfase de Nietzsche com relação ao mito de Prometeu,

> inato a toda a comunidade de raças arianas, e [testemunhando] o seu talento para uma visão profunda e trágica... O bem supremo do homem tem de ser comprado com um crime e pago pelo transbordar de dor e sofrimento com o qual as divindades ofendidas afligem a raça humana na sua nobre ambição... O que distingue a concepção ariana (do "mito semítico da Queda") é uma noção enaltecida do pecado ativo como precisamente a virtude de Prometeu; essa noção nos fornece o substrato ético da tragédia pessimista, que passa a ser vista como uma justificação dos infortúnios humanos, ou seja, de infortúnios humanos assim como do sofrimento comprado por aquela culpa.

Essa específica versão da "tragédia no âmago das coisas" tornou-se amplamente corrente, como a "tragédia inevitável" de toda aspiração humana e, em particular, do humanismo.

Enquanto isso, criticamente, a versão nietzschiana do mito e do ritual na tragédia foi na verdade retomada a partir de uma fonte muito diferente. Um tradutor recente de Nietzsche escreve:

> A tese central de *O nascimento da tragédia* antecipa, por pura intuição, ao que parece, aquilo que Frazer, Gilbert Murray e Jane Harrison estabeleceriam mais tarde de maneira irrefutável: a origem ritualística da tragédia grega, assim como a interdependência de mito e ritual em todas as culturas primitivas.

Mas o que realmente apreendemos dessa afirmação, publicada no ano de 1956, é o caráter "irrefutável" de todo um sistema de pensamento moderno sobre a tragédia, que é agora não apenas a especulação intuitiva de Nietzsche mas, ao que parece — ainda que ironicamente —, uma ciência.

"MITO" E "RITUAL"

O trabalho daquela que é ainda chamada de Cambridge School of Classical Anthropologists [Escola de Antropólogos Clássicos de Cambridge], sejam quais forem os seus objetivos, tornou-se a última manifestação de uma idéia de tragédia que devemos insistir em inserir no seu contexto histórico e ideológico. Ela desempenhou, em especial quanto à maneira pela qual foi retomada por outros, um papel interpretativo crucial. O que deve ser dito agora é que essa é, na melhor das hipóteses, não mais do que uma interpretação. Não é nem uma antropologia consolidada, nem um estudo acadêmico clássico estabelecido, mas um sistema especulativo de idéias, como os muitos que o precederam, nem mais nem menos importante.

A detalhada e complexa discussão sobre as origens da tragédia (que se tornou mais complexa pela extrema escassez de evidências, ainda que não menos detalhada) é inevitavelmente especializada. Mas surpreendemo-nos com o fato de que os críticos que usam as conclusões dessa argumentação e as descrevem como "irrefutáveis" parecem nem mesmo conhecer os poderosos contra-argumentos de Pickard-Cambridge, publicados em 1927, para não mencionar a crítica metodológica mais geral em relação àquela antropologia literária generalizadora. A conseqüência mais importante desta repetição descuidada é a agora muito difundida confusão crítica entre "mito" e "ritual", e a confusão mais radical entre "ritual" e ação dramática. Esses termos já foram transpostos para a tragédia shakespeariana, e parecem capazes, com efeito, na sua forma presente, de infinita expansão. O que devemos deixar claro é a diferença entre "mito" como uma lenda heróica e "mito" no sentido nietzschiano de uma fonte supra-racional de sabedoria espiritual. Há abundantes evidências ligando a tragédia de todas as épocas àquela primeira acepção, mas qualquer ligação com essa última deve basear-se em mais do que um vínculo verbal. A lenda heróica, nos gregos e em outros, não é nem racional nem irracional, no sentido moderno, porque ela foi primeiramente vista como história. Os modos de dramatizá-la foram, além disso, extremamente variados. Não é fácil argumentar que, pelo fato de as lendas heróicas nos parecerem agora conter elementos irracionais, a sua dramatização variada seja uma forma de acesso a uma fonte supra-racional. O ritual, de modo similar, no sentido de uma forma de adoração a um deus específico, não pode ser, sem maiores percalços, identificado com as muitas formas de ação dramática, nas quais (exceto talvez em algumas peças recentes, escritas sob a influência desta mesma teoria) não há, de forma alguma, uma ação ritual. O fato é que "mito" e "ritual" estão sendo usados, nesta idéia moderna de tragédia, como metáforas, mas é necessário então que perguntemos: metáforas de quê?

O sentido da ação trágica, nesta versão, é uma morte e um renascimento cíclicos, ligados às estações e centrados numa morte sacrificial que, por meio de lamento e revelação, torna-se um renascimento: a morte do antigo é o triunfo do novo. O movimento essencial descrito aqui — o construir de uma nova ordem a partir da morte de uma ordem anterior e a liberação de energia em uma ação envolvendo morte e sofrimento — corresponde com efeito a um sentido trágico geral, ainda que de modo algum a um sentido absoluto. Mas inserir este movimento no contexto — por mais retoricamente definido que seja ele — da virada do ano e das estações, do deus que morre, do dilaceramento sacrificial e de um renascimento espiritual é oferecer uma interpretação das causas, que não é de modo algum uma questão de erudição acadêmica, mas de idéias dominantes sobre a natureza da vida. Se se argumenta, explicitamente, que essa interpretação das causas é válida, podemos respeitar tal interpretação em meio a outras. O que não é razoável fazer é identificar essa interpretação como "a visão trágica", como uma realidade estabelecida por fatos "irrefutáveis" referentes às origens da tragédia, que de alguma forma persistiram ao longo de tantos períodos históricos.

É necessário ir mais além. O que essa idéia de tragédia parece ensinar, essencialmente, por trás dos discutíveis detalhes da erudição acadêmica e da analogia, é que o sofrimento é uma parte vital e energizante da ordem natural.

(A evolução e o deus que morre surgiram juntos, ironicamente, em muitos espíritos pós-cristãos.) Participar dessa versão do processo da vida é visto como a resposta "trágica", em oposição às respostas "morais", "otimistas" ou "racionais" que, tendo abandonado a ordem natural por uma ordem "meramente humana", interpretam o sofrimento e a tragédia de modo completamente diferente. Toda a tradição do drama trágico é então definida ao redor de um único sentido, e outros tipos de drama ou teoria são vistos como "não verdadeiramente trágicos" ou, na melhor das hipóteses, "misturados".

Mas então uma real e complexa tradição está sendo descrita e limitada por uma versão do século xx sobre a natureza da tragédia grega, que, significativamente, se adapta muito bem àquela outra idéia trágica que vimos representada por Bradley. No centro desta ação "ritual", afinal, está o herói trágico, cujo conflito interno é toda a ação trágica, e cuja crise e destruição podem ser vistas (levando em conta a generalidade do mito) como o dilaceramento e o sacrifício pela vida. Assim, não apenas encontramos o uso do mito num sentido especificamente moderno, para explicar uma metafísica pós-cristã, mas também a conversão da figura ritual em uma forma do herói moderno: aquele herói que na tragédia liberal é também a vítima; que é destruído pela sociedade na qual vive, mas que é capaz de salvá-la.

É a essas pressões da ideologia e da experiência contemporâneas, creio, que devemos relacionar a idéia de tragédia que é agora temporariamente dominante, mas que nos é oferecida como a um só tempo histórica e absoluta. O mais recente ponto de interseção entre a experiência de tragédia e a variada história da sua interpretação, por meio de teorias e idéias, diz respeito, seja como for, diretamente a nós.

3. Tragédia e idéias contemporâneas

No sofrimento e na confusão do nosso próprio século, houve uma grande pressão para que se lançasse mão de um conjunto de obras do passado, usando-o então como uma maneira de rejeitar o presente. É comum dizer que houve tragédia (ou magnanimidade, ou similar), mas que, na falta de uma crença ou de uma lei, somos agora incapazes de retomá-la. E obviamente é necessário, se desejamos manter essa posição, rejeitar os sentidos contemporâneos usuais de tragédia e insistir em que eles sejam resultado de um equívoco.

A experiência trágica, no entanto, por causa da sua importância central, comumente atrai as crenças e as tensões fundamentais de um período, e a teoria trágica é interessante principalmente neste sentido: por meio dela compreendemos muitas vezes mais a fundo o contorno e a conformação de uma cultura específica. Se, todavia, pensamos nela como uma teoria sobre um fato único e permanente em sua natureza, só poderemos ter como resultado, ao final, as conclusões metafísicas que estão implicadas em qualquer dessas premissas. Central entre elas é a que diz respeito a uma natureza humana permanente, universal e essencialmente imutável (suposição que se alimenta de um tipo de cristianismo, estendendo-se então à antropologia "ritual" e à teoria geral da psicanálise). Dada esta configuração, a explicação da tragédia tem de ser feita, forçosamente, em termos dessa essência humana imutável ou de algumas de suas faculdades. Mas, se rejeitarmos a premissa (perseguindo um tipo diferente de cristianismo, uma diferente teoria psicológica e a evidência da antropologia comparada), o problema necessariamente se transforma. Tragédia passa a ser então não um tipo de acontecimento único e permanente, mas uma série de experiências, convenções e instituições. Não se trata de interpretá-las com referência a uma natureza humana permanente e imutável. Pelo contrário, as variações da experiência trágica é que devem ser interpretadas na sua relação com as convenções e as instituições em processo de transformação. O caráter universalista da maior parte das teorias sobre a tragédia localiza-se então no pólo oposto ao nosso necessário interesse.

O mais notável na teoria trágica moderna é que ela tem muito das suas raízes na mesma estrutura de idéias da própria tragédia moderna e que, não obstante, um dos seus efeitos paradoxais é precisamente a sua recusa em considerar que a tragédia moderna seja possível, depois de quase um século de importante, contínua e insistente arte trágica. É muito difícil explicar por que isso se dá dessa maneira. Parte da elucidação parece residir na incapacidade de estabelecer conexões, que é uma característica desta estrutura em seu todo. Mas é também significativo que as contribuições originais mais importantes à teoria tenham sido realizadas no século XIX, anteriormente ao período criativo da tragédia moderna, e que tenham desde então sido sistematizadas por homens profundamente condicionados, em sua formação acadêmica, a valorizar o passado em detrimento do presente e a separar teoria crítica e prática criativa.

É necessário, seja como for, romper com a teoria se quisermos valorizar a arte: num sentido simples, vê-la como um importante período de produção trágica, diretamente comparável, em importância, aos grandes períodos do passado; necessário é, de modo ainda mais crucial, discernir a sua estrutura de sentimento dominante, as variações no seu interior e as conexões dessas variações com as estruturas dramáticas atuais, e poder reagir a elas criticamente, no sentido mais amplo. Na segunda parte discutirei a tragédia moderna diretamente; perseguindo, no entanto, a análise histórica já delineada, vale a pena tentar atacar, criticamente, os pontos principais da teoria. Eles são, assim como os vejo: ordem e acidente; a destruição do herói, a ação irreparável e a sua vinculação com a morte; e a ênfase sobre o mal.

O argumento de que não há sentido trágico significativo nas "tragédias do dia-a-dia" parece basear-se em duas crenças relacionadas: a de que o acontecimento em si não é trágico, mas apenas se torna trágico por meio de reações convencionadas (com a implicação de que a tragédia é um fato artístico, no qual tais reações estão incorporadas, mais do que um fato de vida, no qual essas reações estão ausentes); e a crença de que uma reação significativa depende da capacidade de conectar o evento a um conjunto de fatos mais geral, de modo que ele não seja mero acidente, mostrando-se capaz de carregar um sentido universal.

Minhas dúvidas aqui são radicais. Não vejo como seja definitivamente possível, de algum modo, estabelecer uma distinção entre um acontecimento e a reação a esse acontecimento. É obviamente possível dizer que *nós* não reagimos a certo acontecimento, mas isso não quer dizer que a reação esteja ausente. Podemos ver com exatidão a diferença entre uma reação que tenha sido colocada em uma forma comunicável e uma reação que não tenha sofrido esse tratamento, e isso será relevante. Mas, no caso de morte e sofrimento comuns, quando vemos luto e lamento, quando vemos homens e mulheres sucumbindo à perda — dizer que não estamos na presença da tragédia é, no mínimo, uma afirmação questionável.

Outras reações são, obviamente, possíveis: indiferença, justificativa (como acontece com freqüência na guerra), e mesmo alívio ou regozijo. Mas em situações nas quais o sofrimento se faz sentir, nas quais ele abrange o outro, estamos, claramente, no âmbito das possíveis dimensões da tragédia. Podemos, é claro, nós mesmos, reagir ao luto e à lamentação de outros com as nossas próprias formas de indiferença e justificativa, e mesmo de alívio ou regozijo. Mas, se assim fazemos, devemos ter claro o que estamos fazendo. Que o sofrimento tenha sido transmitido aos mais intimamente envolvidos, mas não a nós, pode ser uma afirmação sobre o sofrimento, sobre as pessoas envolvidas, ou (o que freqüentemente esquecemos) sobre nós mesmos.

A possibilidade de que nos seja transmitido, a nós, que não estamos diretamente envolvidos, depende obviamente da faculdade de conectar o evento com algum conjunto mais geral de fatos. Esse critério, agora já bastante convencional, é com efeito muito bem-vindo, porque coloca a questão na sua forma mais urgente. É evidentemente possível a algumas pessoas ouvir sobre um desastre numa mina, sobre uma família morta num incêndio, sobre uma carreira destruída ou uma violenta colisão na estrada sem sentir esses eventos como trágicos em sentido pleno. Mas a crueza de uma tal posição (que acredito ser sustentada com sinceridade) é imediatamente verificada por meio da descrição de tais eventos como *acidentes* que, por mais dolorosos e lastimáveis que sejam, não têm nenhuma ligação com qualquer sentido geral. Essa visão torna-se ainda mais forte quando os sentidos não disponíveis, em relação a um determinado evento, são descritos como universais e permanentes.

A pergunta central que deve ser apresentada é que tipo de sentido geral (ou universal ou permanente) é esse que interpreta eventos do tipo referido como acidentes. Aqui, ao menos (quando não em um estágio muito anterior) podemos ver que a tradição acadêmica mais comum em torno da tragédia é, de fato, uma ideologia. O que está em jogo não é o processo que vincula um evento a um sentido geral, mas a característica e a qualidade intrínsecas desse sentido geral.

Ouvi certa vez alguém dizer que, se "você e eu" saíssemos e fôssemos atropelados por um ônibus, isso não seria uma tragédia. Hesitei quanto à forma de entender o comentário: como uma cativante modéstia; como indiferente e ofensivo; ou como uma ideologia inteiramente estranha. Lembrei-me de Yeats —

> Alguma pessoa estúpida conduziu o seu carro para o lado errado da rua —
> isso é tudo

— ou ainda

> se a guerra é necessária, ou necessária em nosso tempo e lugar, é melhor esquecer os seus sofrimentos como esquecemos o desconforto da febre.

Há uma grande distância aqui em relação à descrição que Hegel faz de "mera compaixão", que ele distinguia da "verdadeira compaixão", porque faltava a ela um "conteúdo verdadeiro": "um sentimento em conformidade com a reivindicação ética ao mesmo tempo que associado ao sofredor". Está também um pouco distante da reformulação de Bradley: "nenhum mero sofrimento ou infortúnio comuns, nenhum sofrimento que não provenha em grande parte da ação humana e, em alguma extensão, da ação do sofredor, é trágico, por mais deplorável ou terrível que possa ser". Aqui a "reivindicação ética", um conteúdo positivo e representativo, foi modificada para o conceito mais geral de "ação". Mas o que é realmente significativo é a subseqüente separação tanto do conteúdo ético quanto da ação humana de toda uma classe de sofrimento comum.

Yeats, com o seu "se a guerra é necessária, ou necessária em nosso tempo e lugar", pode ter sido simplesmente excêntrico, mas excluir da tragédia alguns tipos de sofrimento, com a justificativa de que esses são um "mero sofrimento", é característico e significativo. Há a exclusão, já evidente na linguagem de Hegel, do sofrimento comum, o que, certamente, é vincular inconscientemente sofrimento significativo e nobreza (social). Mas há também a mais profunda exclusão, relacionada a essa primeira, de todo o sofrimento que é parte do nosso mundo social e político e das suas relações humanas reais. A verdadeira chave para a moderna separação entre tragédia e "mero sofrimento" é o ato de separar o controle ético e, mais criticamente, a ação humana, da nossa compreensão da vida política e social.

Aquilo com que nos defrontamos, recorrentemente, na moderna distinção entre tragédia e acidente, e na distinção, a ela relacionada, entre tragédia e sofrimento, é uma visão particular do mundo que extrai muito da sua força do fato de ser inconsciente e habitual. O caráter social dessa visão pode ser visto nos seus exemplos comuns, bem como na linguagem depreciativa do "você e eu". Não estamos no caso em que o evento escolhido para a argumentação é uma morte ocasionada por um raio, na parte mais extrema da gama de possibilidades. Os eventos que não são vistos como trágicos estão profundamente inseridos no padrão da nossa própria cultura: guerra, fome, trabalho, tráfego, política. Não ver conteúdo ético ou marca de ação humana em tais eventos, ou dizer que não podemos estabelecer um elo entre eles e um sentido geral, e especialmente em relação a sentidos permanentes e universais, é admitir uma estranha e específica falência, que nenhuma retórica sobre a tragédia pode, em última análise, encobrir.

Podemos apenas distinguir entre tragédia e acidente se tivermos alguma concepção de lei ou ordem perante a qual determinados eventos são acidentais e outros são significativos. No entanto, onde quer que a lei ou a ordem surja de forma parcial (no sentido de que apenas determinados eventos são relevantes para ela), haverá uma real alienação de alguma parte da experiência humana. Essa efetiva alienação ocorreu mesmo nas ordens mais tradicionais e gerais. A definição de tragédia como dependente da história de um homem de posição é justamente uma tal alienação: algumas mortes importavam mais do que outras, e a posição social era a verdadeira linha divisória — a morte de um escravo ou de um servidor não era mais do que incidental e certamente não era trágica. Ironicamente, a nossa própria cultura burguesa começou por, aparentemente, rejeitar essa visão: a tragédia de um cidadão poderia ser tão real quanto a tragédia de um príncipe. Freqüentemente, na verdade, essa era menos uma rejeição da verdadeira estrutura de sentimento, e mais uma extensão da categoria trágica a uma nova classe ascendente. E no entanto a sua conseqüência final foi profunda. Assim como em outras revoluções burguesas — quando se estenderam as categorias de lei ou eleição — os argumentos para essa extensão limitada tornaram-se inevitavelmente argumentos para uma ampliação geral. A extensão do príncipe ao cidadão tornou-se na prática uma extensão a todos os seres humanos. No entanto, a natureza dessa ampliação determinou em larga escala o seu conteúdo até que se atingiu o ponto em que a experiência trágica foi teoricamente concedida a todos os homens, mas a sua natureza foi drasticamente limitada.

O elemento importante na antiga ênfase sobre a posição social, na tragédia, foi sempre a condição *geral* do homem de posição. O seu destino era o destino da casa ou do reino que ele a um só tempo governava e incorporava. Na pessoa de Agamênon ou Lear o destino de uma casa ou um reino era dramaticamente encenado, de forma literal. Era inevitável que essa definição não fosse capaz de sobreviver às suas circunstâncias sociais reais, na sua forma original. Era particularmente inevitável que a sociedade burguesa a rejeitasse: o indivíduo não era nem o Estado, nem um elemento do Estado, mas uma entidade em si mesma. Houve então tanto um ganho quanto uma perda: o sofrimento de um homem sem posição podia ser considerado de maneira mais séria e direta, mas, do mesmo modo, na ênfase que recaía sobre o destino de um indivíduo, o caráter geral e público da tragédia se perdia. Por fim, como veremos, novas definições de interesse geral e público foram incorporadas a novos tipos de tragédia. Mas, nesse meio-tempo, a idéia de uma ordem trágica tinha de coexistir com a perda de qualquer ordem real deste tipo. O que aconteceu, no âmbito da teoria, então, foi a abstração da ordem e a sua mistificação.

Uma conseqüência prática interveio. A posição social, na tragédia, tornou-se o jogo com títulos e sonoridades próprios aos dramas de costume. Aquilo que fora, anteriormente, uma relação significativa, em que o rei encarnava o seu povo, encarnando também os sentidos gerais da vida e do mundo, tornou-se um cerimonial vazio: um divertimento do homem burguês chamando a si mesmo rei ou duque (como na nossa própria versão, no século xx, de distinções e nobreza, em que um primeiro-ministro que se aposenta é chamado conde e um funcionário público de uma determinada categoria, um cavaleiro). Algumas vezes, de fato, a cerimônia era ainda mais alienada, e os nomes eram Agamênon ou César: uma ordem social reduzida a uma educação clássica sem viço ou vida.

Mas as principais conseqüências foram ainda mais sérias. O que antes havia sido uma ordem inteiramente vivenciada ligando homem, Estado e mundo tornou-se, por fim, uma ordem puramente abstrata. A significação trágica era estruturada para basear-se na relação de um evento para com uma suposta natureza das coisas, mas sem as conexões específicas que, em tempos passados, ofereciam uma particular relação ou ação deste tipo. A insistência de Hegel numa substância ética e a vinculação, por ele estabelecida, dessa substância com um processo de encarnação histórica da Idéia foi uma importante tentativa de ir ao encontro da nova situação. Marx levou essa conexão ainda mais adiante, na direção de uma História mais específica. No entanto, cada vez mais, a idéia de uma permanente "natureza das coisas" foi afastada de qualquer ação que poderia ser vista como contemporânea, até o ponto em que mesmo a brutal racionalização que Nietzsche fez do sofrimento pôde ser bem-aceita como pertinente. Todo o sentido de "acidente" modificou-se. Destino ou Providência antes estavam além do entendimento humano, de modo que aquilo que o homem via como acidente era de fato desígnio, ou um tipo de evento especialmente limitado fora desse desígnio. O desígnio de qualquer modo estava incorporado em instituições, por meio das quais o homem podia esperar chegar a um acordo com ele. Mas quando há a idéia de um desígnio, sem instituições específicas ao mesmo tempo metafísicas e sociais, a alienação é tal que se enfatiza e amplia a categoria de acidente até que essa venha a incluir quase todo o sofrimento real, especialmente o que é efeito da ordem social não-metafísica existente. Dois aspectos resultam então desse movimento: ou temos a generalização disso como um destino *cego* — o acidente rouba o lugar do desígnio enquanto plano universal e torna-se objetivo mais do que subjetivo; ou temos o recuo do sofrimento significativo e, por conseguinte, da tragédia, para períodos em que se tinha acesso a significados em que tudo se articulava plenamente — e a tragédia contemporânea é vista então como inviável porque tais sentidos não mais existem no presente. As tragédias vivas do nosso próprio mundo não podem de maneira nenhuma ser assimiladas, ou seja, ser vistas à luz daqueles sentidos de antes; elas são, por mais dignas de pena que sejam, acidentais. Novos tipos de relação e novos tipos de lei, que estabeleçam vínculos com o nosso sofrimento presente e o interpretem, são as condições da tragédia contemporânea. Mas enxergar novas relações e novas leis é também modificar a natureza da experiência e todo o complexo de atitudes e relações que dela dependem. *Encontrar* significação é ser capaz de tragédia, mas, obviamente, foi mais fácil encontrar uma ausência de significação. Assim, por trás da fachada da ênfase na ordem, a essência da tragédia murchava.

As conseqüências deste desenvolvimento recaem não apenas sobre a teoria, mas também sobre o método crítico. Se devemos pensar nas relações entre tragédia e ordem, temos de pensar em relações e conexões suficientemente substanciais para serem encarnadas em uma ação. A abstração da ordem, em contrapartida, emerge como um procedimento crítico que corresponde à idéia de que a ação trágica é um tipo de experiência apresentada à ordem, para confirmação ou coibição. Ou seja, faz a ordem existir antes da ação: as crenças abstratas da Atenas do século v são oferecidas como um "pano de fundo" para o seu drama trágico; e as crenças abstratas do "mundo elisabetano" são interpretadas como um "pano de fundo" para Marlowe, Shakespeare e Webster. Freqüentemente, com efeito, essas exposições são circulares; as crenças gerais são extraídas das obras e então reaplicadas a elas, num procedimento abstrato e estático (o caso da religião grega é especialmente pertinente a essa questão).

E no entanto as relações entre ordem e tragédia são sempre mais dinâmicas do que sugerem tais cômputos e procedimentos. A ordem, na tragédia, é o *resultado* da ação, mesmo quando ela corresponde, inteiramente, de forma abstrata, a uma crença convencional preexistente. A ordem é recriada, mais do que exemplificada. Em qualquer crença viva, essa é sempre a relação entre experiência e convicção. Na tragédia, de modo específico, a criação da ordem está diretamente relacionada à ocorrência da desordem, por meio da qual a ação se move. Seja qual for o atributo da ordem afirmada ao final, ela foi literalmente criada nesta ação particular. A relação entre ordem e desordem é direta.

Há uma evidente variação na natureza da desordem trágica. Ela pode ser o orgulho do homem confrontado com a natureza das coisas ou uma desordem mais geral que o homem busca superar. Não parece haver uma causa trágica contínua, no mero âmbito do conteúdo. Em diferentes culturas, tanto a ordem como a desordem sofrem variações, porque elas são partes de interpretações gerais e diversificadas da vida. Deveríamos ver essas variações não tanto como um obstáculo para que se descubra uma única causa ou emoção trágicas, mas como indicação da enorme importância cultural da tragédia como uma forma de arte.

O sentido trágico é sempre cultural e historicamente condicionado, mas o processo artístico em que uma específica desordem é vivenciada e resolvida é mais difundido e importante. Buscou-se a essência da tragédia nas crenças preexistentes e na decorrente ordem, mas são precisamente esses os elementos mais estreitamente limitados, culturalmente. Qualquer tentativa para abstrair essas ordens como definições de tragédia ou nos conduz a uma conclusão equivocada, ou nos condena a uma atitude meramente estéril com relação à experiência trágica da nossa própria cultura. As idéias de ordem têm importância, criticamente, apenas quando estão "em solução", dissolvidas em obras específicas; como *precipitados*, são de interesse apenas documental.

O equivalente a isso, na nossa época, é que as nossas idéias de ordem estão, enquanto a corrente principal da cultura se mantém intacta, ainda *em solução*, e freqüentemente não observadas. Tentarei mostrar, nos meus estudos de tragédias modernas, o quanto as nossas próprias idéias com relação a ordem e desordem são firmes e gerais, mesmo que elas se orientem para um individualismo generalizado e mal pareçam habitar o mesmo mundo que as definições de ordem e desordem trágicas que tomamos do passado e extrapolamos como idéias trágicas permanentes. Mas os sentidos trágicos, que trazem variações, em diferentes culturas, e são gerais apenas no interior de culturas específicas, operam, nas tragédias importantes, mais como atores do que como pano de fundo. A ação real incorpora o sentido particular, e tudo o que é geral nas obras a que chamamos tragédias é a dramatização de uma desordem específica e atroz, e a sua resolução.

Quando procuramos, então, pelas condições históricas da tragédia, não devemos procurar por tipos de crenças particulares: o destino, o desígnio divino, ou o sentido do irreparável. A ação de isolar o sofrimento extremo e depois reintegrá-lo em um sentido de vida que persiste pode ocorrer em culturas muito diferentes, com crenças fundamentais inteiramente diversas. Argumenta-se com freqüência que essas crenças têm de ser tanto gerais quanto estáveis, para que a tragédia possa ocorrer. Alguns desses argumentos estão por trás da afirmação de que a tragédia dependia, no passado, de épocas de fé e que ela não é viável agora porque não temos mais fé. Não negaria que as crenças colocadas em ação ou em questão têm de ser razoavelmente gerais. Temos, como se verá, nossas próprias crenças, e somos certamente capazes de evitar a armadilha simplista de chamar a algumas crenças de "fé" e a outras não.

O problema da estabilidade é muito mais importante. Não negaria a possibilidade de tragédia na presença de crenças estáveis, mas é nessa direção que uma investigação histórica parece nos levar. O que é em geral sustentado, com respeito à relação entre tragédia e estabilidade de crença, parece ser quase o oposto daquilo que verdadeiramente ocorre. É óbvio que, se as crenças são simplesmente abstraídas e tiradas do contexto no qual existiam como comportamento vivo e como instituições operantes, é possível criar a impressão de estabilidade, a reiteração de interpretações recebidas, mesmo quando a situação real é, de forma bastante evidente, uma situação de instabilidade ou até mesmo de desintegração. O mais notável exemplo disso é a descrição de um sentido de ordem elisabetano e jaiminiano — a permanência de crenças da alta Idade Média — em quase total desconsideração diante das extraordinárias tensões de uma cultura que se movia na direção de um conflito interno violento e de uma transformação substancial. As épocas em que predominam crenças comparativamente estáveis e nas quais há uma correspondência relativamente próxima entre essas crenças e a experiência real parecem não produzir tragédias de nenhuma intensidade, ainda que encenem as costumeiras separações e tensões e os modos socialmente sancionados de resolvê-las. A intensificação deste procedimento usual e a possibilidade do seu permanente interesse parecem depender mais de uma tensão extrema entre crença e experiência do que de uma extrema correspondência. Tragédias importantes, ao que tudo indica, não ocorrem nem em períodos de real estabilidade, nem em períodos de conflito aberto e decisivo. O seu cenário histórico mais usual é o período que precede à substancial derrocada e transformação de uma importante cultura. A sua condição é a verdadeira tensão entre o velho e o novo: entre crenças herdadas e incorporadas em instituições e reações, e contradições e possibilidades vivenciadas de forma nova e viva. Se as crenças recebidas desmoronaram, ampla ou inteiramente, a tensão, é óbvio, está ausente; na proporção em que a real presença delas é necessária. Mas crenças podem ser ativa e profundamente contestadas, não tanto por outras crenças como por uma experiência imediata e persistente. Em tais situações, o processo usual de dramatizar e resolver a desordem e o sofrimento se intensifica até o nível que pode ser o mais prontamente reconhecido como tragédia.

A DESTRUIÇÃO DO HERÓI

A mais comum interpretação da tragédia a vê como uma ação na qual o herói é destruído. Esse fato é tido como irreparável. Num certo sentido, isso é tão evidentemente verdadeiro que a tal fórmula é dedicado muito pouco exame adicional. Mas essa é, obviamente, ainda uma interpretação, e uma interpretação parcial. Se a atenção se concentra apenas sobre o herói, é natural que esse modo de ver seja a sua conseqüência imediata. Atentamos para a existência de um tipo de leitura que podemos descrever como *Hamlet* [1598-1602] sem o príncipe, mas somos quase que totalmente desatentos para a leitura oposta e igualmente errônea do príncipe da Dinamarca sem o Estado da Dinamarca. É essa unidade que devemos agora restaurar.

Nem todas as obras a que chamamos tragédias terminam de fato com a destruição do herói. Excetuando-se a forma medieval não desenvolvida, a maioria dos exemplos que poderíamos oferecer vem, significativamente, da tragédia moderna. O herói é sem dúvida destruído em quase todas as tragédias, mas esse não é, normalmente, o fim da ação. Uma nova distribuição de forças, físicas ou espirituais, comumente sucede à morte.

Na tragédia grega, essa é em geral uma afirmação religiosa, mas nas palavras ou na presença do coro, que é então o fundamento da sua continuidade social. Na tragédia elisabetana, a nova distribuição ocorre geralmente por meio de uma mudança de poder no Estado, com a chegada de um príncipe novo e não comprometido ou com a reintegração do príncipe. Há muitas variações efetivas dessa ação de reintegração, mas a sua função geral é comum a todas. Esses finais são agora comumente lidos, obviamente, como sendo um mero discurso de despedida ou como uma espécie de amarração que deixasse tudo em seu lugar. Para a nossa consciência, a ação principal foi finalizada, e a afirmação, o estabelecimento, a reintegração ou a nova chegada são comparativamente menores. Lemos os últimos capítulos dos romances vitorianos, que aproximam as personagens e estabelecem a sua futura direção, com uma comparável indiferença ou mesmo impaciência. Esse tipo de reparação não tem interesse especial para nós, por não ser verdadeiramente crível. Com efeito, ela parece em muito uma solução — o que críticos do século XX concordam em ver como um elemento vulgar e intrusivo em qualquer arte. (Não compete ao artista ou mesmo ao pensador oferecer respostas e soluções, mas simplesmente descrever experiências e levantar questões.) E no entanto, obviamente, ela não é uma solução nem melhor nem pior do que a alternativa comumente oferecida pelo século XX. Concluir que não há uma solução também é uma resposta.

Quando afirmamos que a experiência trágica é uma experiência do irreparável, porque a ação é seguida, sem desvios, até o herói estar morto, estamos tomando uma parte pelo todo, o herói pela ação. Pensamos na tragédia como aquilo que acontece ao herói e, no entanto, a ação trágica usual é aquilo que acontece por meio do herói. Quando restringimos a nossa atenção ao herói, estamos de forma inconsciente restringindo-nos a uma espécie de experiência que na nossa própria cultura tendemos a tomar como o todo. Estamos inconscientemente restringindo-nos ao indivíduo. E no entanto, de modo muito amplo, vemos isso transcendido na tragédia. A vida retorna, a vida finaliza a peça, reiteradamente. E o fato de que a vida realmente volte, afinal, e de que os seus sentidos sejam reafirmados e restabelecidos, depois de tanto sofrimento e depois de uma morte tão importante, é o que constitui, de modo muito freqüente, a ação trágica.

O que está implicado aqui não é, obviamente, um simples esquecimento, ou uma recuperação para que se possa seguir em frente. A vida que persiste tem como princípio formador a morte; foi, na verdade, em certo sentido, criada por ela. Mas, em uma cultura teoricamente limitada à experiência individual, não há mais o que dizer, quando um homem morre, a não ser o fato de que outros também irão morrer. A tragédia pode ser assim generalizada não como a reação à morte, mas como o fato, nu e cru, de que ela é irreparável.

"A AÇÃO IRREPARÁVEL"

A morte humana em geral está presente na forma dos significados mais profundos de uma cultura. Quando confrontados com a morte, é natural que reunamos — na dor, na memória, nas obrigações sociais do enterro — as nossas impressões dos valores que se ligam ao viver, como indivíduos e como sociedade. Entretanto, em algumas culturas ou no seu desmoronamento, a vida é regularmente lida de maneira retrospectiva, a partir da morte, que pode ser não apenas o foco mas também a origem dos nossos valores. A morte, então, é absoluta, e todo o nosso viver, simplesmente relativo. A morte é necessária, e todos os outros objetivos humanos são contingentes. No âmbito dessa ênfase, interpretamos qualquer sofrimento e desordem com base naquilo que vemos como a realidade dominante. Essa interpretação é agora comumente descrita como um senso trágico da vida.

O que não se observa, normalmente, nesta progressão familiar, agora formal, é precisamente o elemento de convenção. Ler a vida a partir da ocorrência da morte é uma escolha cultural e algumas vezes pessoal. Mas que se trata de uma escolha, e uma escolha variável, é um fato esquecido com muita facilidade. A poderosa associação de uma retórica específica com um fato humano permanente pode conferir uma impressão de permanência a uma resposta local, temporária e até mesmo setorizada. Ligar qualquer sentido à morte é dar a ele uma poderosa carga emocional que pode às vezes obliterar toda e qualquer outra experiência em seu raio de ação. A morte é universal e o sentido vinculado a ela rapidamente reclama universalidade, como se estivesse em sua sombra. Outras leituras da vida, outras interpretações do sofrimento e da desordem podem ser incorporadas a ele com uma grande e aparente convicção. O ônus da prova oscila continuamente do sentido controverso para a experiência inevitável, e somos facilmente expostos, por medo e perda, às conclusões mais convencionais e arbitrárias.

É evidente que há um vínculo entre tragédia e morte, mas na realidade esse vínculo é inconstante, assim como a reação à morte é inconstante. O que ocorreu, em nosso século, foi a imposição de uma específica interpretação pós-liberal e pós-cristã da morte como um sentido absoluto e como idêntica a toda tragédia. O que é generalizado é a solidão do homem que se defronta com um destino cego, e esse é o isolamento fundamental do herói trágico. A aceitação desta experiência é, de maneira clara, suficientemente ampla para torná-la relevante a muitas tragédias modernas. Mas a estrutura do sentido ainda necessita de análise. Dizer que o homem morre só não é afirmar um fato, mas oferecer uma interpretação. Porque, na verdade, os homens morrem de muitas maneiras: nos braços e na presença da família e daqueles que lhes são próximos; na cegueira da dor ou no vazio da sedação; na violenta desintegração de máquinas e na calma do sono. Insistir num sentido único já é retórico, e insistir no sentido da solidão já é interpretar a vida tanto quanto a morte. Seja qual for o modo de morrer, a experiência não é apenas de dissolução física e de fim; ela diz respeito, também, a uma mudança na vida e na relação de outras pessoas — porque conhecemos a morte tanto na experiência dos outros como nas nossas próprias expectativas e fins. E da mesma forma que a morte penetra continuamente nossa vida cotidiana, assim também qualquer afirmação sobre a morte toma corpo numa linguagem comum a todos, que depende de uma experiência comum. O paradoxo de "nós morremos sós" ou "o homem morre só" é, desta forma, importante e notável: a máxima significação que pode ser dada ao plural "nós", ou ao nome que pressupõe a coletividade "homem", é a singular solidão. O fato comum a todos, numa linguagem comum, é oferecido como prova da perda de conexão.

Mas, em contrapartida, à medida que nos apercebemos dessa estrutura de sentimento, podemos olhar através dela para a experiência que se propõe a interpretar. Essa estrutura usa as denominações morte e tragédia, mas tem muito pouco a ver com as tragédias do passado ou com a morte como uma experiência universal. Mais precisamente, ela identificou, de maneira correta, e depois tornou indistinta, a crise em torno da qual se move um tipo importante de experiência trágica contemporânea. Tornou-a indistinta porque apresenta como absolutas exatamente as experiências que são agora as menos resolvidas e as mais impactantes. As nossas interpretações mais comuns da vida conferem o mais alto valor e importância ao indivíduo e ao seu desenvolvimento, e no entanto é, na verdade, inevitável que o indivíduo morra. O mais precioso e o mais irreparável são então colocados em inevitáveis relação e tensão. Mas generalizar essa contradição específica como um fato absoluto da existência humana significa imobilizar e, por fim, suprimir a relação e a tensão, de tal forma que a tragédia se torna não uma ação, mas um impasse. Afirmar, então, que esse impasse represente o sentido total da tragédia é projetar na história uma estrutura particular, cuja determinação é tanto cultural quanto histórica.

É característico de tais estruturas que elas não possam nem mesmo reconhecer como possíveis experiências que estejam além dos seus próprios limites, fazendo que afirmações possíveis como "eu morro mas eu viverei", "eu morro mas nós viveremos" ou "eu morro mas nós não morremos" tornem-se desprovidas de sentido, podendo ser até desdenhosamente descartadas como evasões. Toda a realidade da comunidade é reduzida a um reconhecimento singular, e então nega-se veementemente que possa haver qualquer outro. E, no entanto, o que me parece mais significativo em relação ao atual isolamento da morte não é o que ele pode dizer sobre a tragédia ou sobre o momento da morte, mas o que está dizendo, por meio disto, sobre a solidão e a perda de conexões humanas e sobre a conseqüente cegueira do fado humano. Ele é, por assim dizer, uma formulação teórica da tragédia liberal, mais do que qualquer tipo de princípio universal.

A ação trágica diz respeito à morte, mas não tem necessariamente de terminar em morte, a menos que isso seja imposto por uma determinada estrutura de sentimento. A morte, mais uma vez, é um ator necessário, mas não a ação necessária. Encontramos essa alteração de padrão de forma recorrente no argumento trágico contemporâneo. O exemplo mais espetacular desse fato talvez seja o ressurgimento do conceito de mal.

A ÊNFASE SOBRE O MAL

O mal é, evidentemente, uma palavra tradicional, mas, como outros nomes, deixou-se apropriar por uma ideologia particular que então se apresenta como a totalidade da tradição trágica. Em anos recentes, especialmente, temos sido continuamente subjugados por aquilo que é chamado a realidade do mal transcendental, e a imensa crise social do nosso século é especificamente interpretada à sua luz ou à sua escuridão. A verdadeira natureza do homem, argumenta-se, foi agora dramaticamente revelada, contra todas as ilusões anteriores de civilização e progresso. O campo de concentração em especial é usado como imagem de uma condição absoluta na qual o homem é reduzido, por homens, a uma coisa. O registro dos campos de concentração é, com efeito, negro o suficiente, e muitos outros exemplos poderiam ser adicionados. Mas usá-lo como imagem de uma condição absoluta é, por sua vez, uma blasfêmia, porque, enquanto homens criavam os campos, outros homens morriam, arriscando-se conscientemente, para destruí-los. Enquanto alguns homens aprisionavam, outros libertavam. Não há nenhum mal que o homem tenha criado, desta ou de qualquer outra espécie, contra o qual outros homens não tenham lutado para pôr um fim. Apossar-se de uma parte dessa ação e chamá-la de absoluta ou transcendente é, por sua vez, uma supressão de outros fatos da vida humana numa escala tão vasta que a sua indiferença pode apenas ser explicada pelo seu papel numa ideologia.

A apropriação do mal em relação à teoria da tragédia é então especialmente significante. O que a tragédia nos mostra, argumenta-se, é a ocorrência do mal como inevitável e irreparável. Simples otimistas e humanistas negam a existência do mal transcendental e desta forma são incapazes de experiência trágica. A tragédia é assim um lembrete salutar, uma teoria, na verdade, contra as ilusões do humanismo.

Mas isso só pode ser defendido se a ação trágica puder ser reduzida e simplificada, de forma similar às simplificações da ordem trágica, do indivíduo trágico e da morte irremediável. O mal, da maneira como é agora amplamente usado, é uma idéia profundamente complacente, porque põe fim, como é suposto que faça, a qualquer experiência verdadeira. Ele põe fim, entre outras coisas, à ação usual da tragédia. Não que qualquer um de nós possa negar a descrição de determinadas ações como relacionadas ao mal. Mas, quando abstraímos e generalizamos o mal, nós nos afastamos de qualquer ação conseqüente, e deliberadamente anulamos tanto a reação quanto a conexão.

A atual ênfase sobre o mal não é, devemos nos lembrar, a ênfase cristã. No interior daquela estrutura, o mal era certamente generalizado, mas assim também era o bem, e a luta do bem e do mal em nossas almas e no mundo podia ser vista como uma ação real. O mal constituía a desordem usual que era no entanto superada em Cristo. Como tal, ele comumente operou dentro dos termos da ação trágica.

Culturalmente, o mal é uma designação para muitos tipos de desordem que corroem e destroem a vida real. Como tal, ele é usual na tragédia, em muitas formas específicas e variadas: vingança, ambição, orgulho, frieza, luxúria, inveja, desobediência ou rebeldia. Em cada caso, ele é apenas inteiramente compreensível no interior da avaliação de uma determinada cultura ou tradição. É possível, com efeito, em alguma ideologia específica, generalizá-lo até que ele apareça como uma força absoluta e até mesmo singular. Como um nome comum, igualmente, ele parece assumir uma característica geral. Mas não podemos então afirmar que a tragédia seja o reconhecimento do mal transcendental. A tragédia comumente dramatiza o mal, em formas particulares. Nós nos afastamos das tragédias reais — e não o oposto — quando abstraímos e generalizamos tais forças particulares que são dramatizadas de forma tão variada. Afastamo-nos, de forma ainda mais decidida, de uma ação trágica comum quando interpretamos a tragédia apenas como a dramatização e o reconhecimento do mal. Um mal particular, numa ação trágica, pode ser a um só tempo vivenciado e suportado. No processo de enfrentá-lo numa ação verdadeira que observa as relações mutáveis desse mal com outras forças e outros homens, chegamos menos ao reconhecimento do mal como transcendente do que ao reconhecimento do mal como um dado real com o qual se pode lidar.

Isso está obviamente longe da simples anulação do mal, o que seria o erro oposto e no entanto complementar ao reconhecimento do mal como transcendente — da mesma forma que a proposição de que o homem é naturalmente bom seria o erro complementar à proposição de que ele é naturalmente mau. No interior de uma cultura religiosa, o homem é visto como naturalmente limitado, mas em uma cultura liberal ele é visto como naturalmente absoluto, e bem e mal são então palavras alternativas absolutas. Elas não são, todavia, as únicas alternativas. É igualmente possível dizer que o homem não é "naturalmente" nada: que nós tanto criamos como transcendemos os nossos limites e que somos bons ou maus em modos e em situações específicas, definidos pelas pressões que a um só tempo recebemos, podendo recriá-las e novamente alterá-las. Essa continuada e diversificada atividade é a verdadeira origem das palavras, que podem apenas na imaginação ser abstraídas para explicar a atividade em si.

A tragédia, como tal, nada ensina sobre o mal, porque ela tem muito a ensinar sobre muitos tipos de ações. E no entanto pode-se no mínimo dizer, contra a moderna ênfase no mal transcendental, que a maioria das grandes tragédias do mundo termina não com um mal absoluto, mas com um mal que foi tanto vivenciado quanto suportado. Um determinado herói trágico pode arrancar os seus olhos quando vê o mal que cometeu, mas o vemos fazendo isso numa ação que tem continuidade. E no entanto aquela cegueira, que era parte da ação, é agora abstraída e generalizada como uma cegueira absoluta: uma rejeição àquilo que é específico, uma recusa em olhar as fontes e causas e versões da conseqüência. A afirmação do mal absoluto, agora tão corrente, é, sob pressão, uma autocegueira; a autocegueira de uma cultura que, sem ter a coragem para investigar a sua própria natureza, faria não apenas atores, mas também espectadores arrancarem os seus olhos. O que é apresentado como a significação trágica é aqui, como em outra parte, uma significativa recusa da possibilidade de *qualquer* sentido.

Se estou certo em ver esse padrão fundamental na ortodoxia da idéia moderna de tragédia, as conclusões que se seguem são tanto positivas quanto negativas. Do aspecto negativo, deve-se dizer que o apresentado agora como um sentido absoluto de tragédia é na verdade um sentido particular, que deve ser entendido e avaliado historicamente. Alguns iriam além de mim, renunciando completamente à concepção de tragédia como uma idéia. Há um certo encanto em aceitar as conseqüências da crítica histórica e eliminar todas as considerações de ordem geral porque se demonstrou que elas são variáveis. O resultado seria então uma crítica sofisticada e principalmente técnica: os sentidos não importam, mas podemos observar como são expressos, em arranjos de palavras específicos. É na verdade duvidoso que se possa fazer isso. Se as palavras importam, os sentidos também terão importância, e ignorá-los formalmente significa, de maneira geral, aceitar alguns deles informalmente.

Acredito que os sentidos importem enquanto tais; na tragédia especialmente, porque a experiência é tão central, e nós mal podemos evitar pensar sobre ela. Se encontrarmos uma idéia particular de tragédia, em nossa própria época, teremos encontrado também um modo de interpretar uma vasta área da nossa experiência; relevante, com certeza, para a crítica literária, mas relevante também em relação a muito mais. E então a análise negativa é apenas parte daquilo de que necessitamos. Temos de tentar também, positivamente, entender e descrever não apenas a teoria trágica, mas também a experiência trágica da nossa própria época.

4. Tragédia e revolução

O efeito mais complexo de qualquer ideologia realmente efetiva é que ela condiciona o nosso direcionamento, mesmo quando pensamos tê-la rejeitado, para fatos do mesmo tipo. Assim, quando tentamos identificar a desordem que está na raiz da nossa experiência trágica, tendemos a encontrar elementos análogos aos sistemas trágicos anteriores, da maneira como a ideologia os interpretou. Procuramos, quase que inconscientemente, uma crise pessoal no âmbito da crença: combinando uma perdida crença na imortalidade com uma nova convicção de mortalidade, ou uma perdida crença no destino com uma nova convicção de indiferença. Procuramos a experiência trágica em nossas posturas para com Deus ou para com a morte ou para com a vontade individual e, é claro, freqüentemente encontramos a experiência trágica disposta nessas formas familiares. Tendo separado sistemas trágicos anteriores das suas sociedades reais, levamos a cabo uma similar separação na nossa própria época, tomando como lógico que a tragédia moderna possa ser discutida sem referência à profunda crise social de guerra e revolução, no meio da qual todos nós temos vivido. Esse tipo de interesse é comumente delegado à política ou, para usar o jargão, à sociologia. Tragédia, dizemos, pertence a uma experiência mais profunda e mais íntima, ao homem e não à sociedade. Até as desordens gerais — que muito dificilmente podem passar despercebidas mesmo à atenção mais limitada, e das quais, igualmente, dificilmente se pode dizer que envolvam apenas a sociedade e não os homens — podem ser reduzidas a sintomas do único tipo de desordem que estamos prontos a reconhecer: a falha na alma. Guerra, revolução, pobreza, fome; homens reduzidos a objetos e mortos a partir de listas; perseguição e tortura; os muitos tipos de martírio contemporâneo: por mais próximos e persistentes que sejam os fatos, não devemos nos comover, num contexto de tragédia. Esta, sabemos, diz respeito a uma outra coisa.

E no entanto a ruptura aparece, em algumas mentes. Na experiência, de súbito, as novas conexões se fazem, e o mundo familiar transforma-se, à medida que as novas relações são percebidas. Não estamos procurando um novo e universal sentido de tragédia. Estamos procurando a estrutura da tragédia na nossa própria cultura. Uma vez que comecemos, na experiência e depois na análise, a duvidar da idéia usual do século XX, outras direções parecem se abrir.

TRAGÉDIA E DESORDEM SOCIAL

Desde a época da Revolução Francesa, a idéia de tragédia pode ser vista como uma resposta, de maneiras variadas, a uma cultura em mudança e movimentação conscientes. A ação da tragédia e a ação da história foram conscientemente vinculadas uma à outra, e nessa conexão foram observadas de maneira nova. A reação a isso, em meados do século XIX, foi igualmente clara: o movimento do espírito separou-se do movimento da civilização. Até mesmo essa reação negativa parece, no entanto, no seu contexto, uma reação voltada ao mesmo tipo de crise. A tradição acadêmica, como um todo, seguiu a reação negativa, mas é difícil escutar as suas proposições usuais e sentir que dizem respeito apenas a um conjunto de fatos acadêmicos. Elas soam, insistentemente, como proposições sobre a vida contemporânea, mesmo quando são o mais profunda e o mais negativamente associais. A outra tradição do século XIX, na qual tragédia e história estavam conscientemente vinculadas, parece então de profunda relevância. Na experiência e na teoria temos de olhar novamente para essa relação.

A pergunta que devemos formular é se a tragédia, em nosso tempo, é uma resposta à desordem social. Se assim for, não devemos esperar que a resposta seja sempre direta. A desordem aparecerá em muitas e variadas formas, e articulá-las será bastante complexo e difícil. Uma dificuldade mais imediata é a usual separação entre pensamento social e pensamento trágico. As modalidades mais influentes de pensamento explicitamente social rejeitaram com freqüência a tragédia como sendo em si mesma derrotista. Contrariamente ao que conheciam como a idéia de tragédia, enfatizaram os poderes do homem para modificar a sua condição e pôr fim a uma grande parte do sofrimento que a ideologia da tragédia parece ratificar. A idéia de tragédia, dito de outro modo, foi explicitamente contraposta à idéia de revolução: houve tanta ênfase de um lado como do outro. E, assim, descrever a tragédia como uma resposta às desordens sociais, e valorizá-la enquanto tal, implica romper, aparentemente, com essas duas grandes tradições.

A imediata perturbação é radical, porque a falha na alma era um reconhecimento do mesmo gênero; estava próxima da experiência, mesmo quando acrescentava as suas fórmulas usuais. A partir da outra posição, a partir do reconhecimento de uma desordem social, há um hábito de abstração apressada, que a escala da desordem quase que inevitavelmente sustenta. À medida que reconhecemos a história, somos submetidos à história, e achamos difícil admitir homens como nós. Antes, não conseguíamos reconhecer a tragédia como crise social; agora, comumente, não conseguimos reconhecer a crise social como tragédia. A nova ideologia se apropria dos fatos da desordem e cancela o sofrimento no momento em que encontra o nome de um período ou fase. Da noite para o dia podemos transformar tudo em passado, porque acreditamos no futuro. O nosso presente verdadeiro, no qual a desordem é radical, está tão eficazmente escondido como quando era meramente política, porque agora é apenas política. Saltamos, ao que parece, de uma cegueira para a outra, e com a mesma confiança visionária. As novas conexões enrijecem-se e não mais conectam.

O que importa, contra toda a dificuldade, é que as idéias recebidas não mais descrevem a nossa experiência. A idéia mais comum de revolução exclui uma parte enorme da nossa experiência social. Mas é ainda mais do que isso. A idéia de tragédia, na sua forma usual, exclui em especial aquela experiência trágica que é social, e a idéia de revolução, ainda na sua forma usual, exclui em especial aquela experiência social que é trágica. E, se assim é, a contradição é significativa. Não se trata de uma oposição meramente formal, ou de dois modos de ler a experiência, entre os quais podemos escolher. Em nossa própria época, especificamente, são as conexões entre revolução e tragédia — conexões que vivemos e conhecemos, mas que não reconhecemos como idéias — que parecem mais claras e significativas.

A vinculação mais evidente está nos eventos reais da história, como observados de modo bastante simples por todos nós. Uma época de revolução é tão evidentemente uma época de violência, deslocamento e de longo sofrimento que é natural senti-la como uma tragédia, no sentido cotidiano da palavra. No entanto, quando o evento se torna história, é normalmente visto de forma inteiramente diversa. Um grande número de nações olha para o passado de revoluções da sua própria história como para a era de criação da vida que é agora a mais preciosa. A revolução bem-sucedida, poderíamos dizer, torna-se não uma tragédia, mas uma épica: é a origem de um povo, e do modo de vida pelo qual tem apreço. Quando lembrado, o sofrimento é simultaneamente ou honrado ou justificado. Aquela revolução específica, dizemos, foi uma condição necessária da vida.

Uma revolução na contemporaneidade é, obviamente, algo muito diverso. Apenas uma geração pós-revolucionária é capaz daquela configuração épica. Numa revolução contemporânea, a particularidade do sofrimento é persistente, seja por meio da violência, seja pela reformulação do modo de vida por intermédio de um novo poder no Estado. Além disso, em uma revolução contemporânea, inevitavelmente tomamos partido, ainda que com diferentes graus de engajamento. E uma época de revolução é em geral uma época de mentiras e supressão de verdades. O sofrimento da ação como um todo, mesmo quando o seu peso é admitido, geralmente se projeta como a responsabilidade desta ou daquela facção, até que a sua mera descrição se torne um ato revolucionário ou contra-revolucionário. Há uma espécie de pronta indiferença, sempre que a ação está já a alguma distância. Mas há também uma exposição à escala de sofrimento e às mentiras e campanhas feitas a partir desse sofrimento que termina também em indiferença. A revolução é uma dimensão da ação da qual, por razões inicialmente nobres, sentimos que devemos nos manter distantes.

Assim, o fato social torna-se uma estrutura de sentimento. A revolução enquanto tal é, num sentido comum, tragédia, um tempo de caos e sofrimento. É quase inevitável que tentemos transpô-la. Eu não conto com o que, quase fatalmente, acontecerá: essa tragédia, por sua vez, se tornará épica. Por mais verdadeiro que isso seja, esse fato não pode nos tocar muito de perto; apenas os sucessores podem herdá-lo. A submissão até mesmo a uma provável lei da história que não tenha, no entanto, sido vivenciada, torna-se de forma muito rápida uma alienação. Não estamos reagindo inteiramente a essa ação, mas, por projeção, a seu provável resultado.

A alternativa viva é fundamentalmente diferente em seu caráter. Não é nem a rejeição à revolução, por meio da simples caracterização dessa revolução como caos e sofrimento, nem a caracterização da revolução por meio de leis e probabilidades ainda não vivenciadas. Trata-se, antes, de um reconhecimento; o reconhecimento da revolução como uma ação total dos homens que vivem no presente. Tanto a totalidade da ação quanto, neste sentido, a sua dimensão humana são assim inevitáveis. É contra esse reconhecimento que nós, usualmente, lutamos.

REVOLUÇÃO E DESORDEM

Da mesma forma que reduzimos a tragédia à morte do herói, reduzimos também a revolução às suas crises de violência e desordem. Na simples observação, esses são freqüentemente os efeitos mais evidentes, mas na ação como um todo há fatos que os precedem e que os sucedem, e muito do seu sentido depende deste teor de continuidade. É assim de estranhar que de toda a nossa história moderna a revolução tenha sido aquilo que se selecionou como exemplo de violência e desordem; revolução, vale dizer, como o conflito crítico e resolução de forças. Limitar o conflito decisivo à violência e à desordem é tornar o conflito ele mesmo *nonsense*. A violência e a desordem estão presentes na ação como um todo, da qual o que comumente chamamos revolução é a crise.

A questão essencial é que a violência e a desordem são, a um só tempo, instituições e atos. Quando se chega ao fim de uma transformação revolucionária, podemos normalmente ver esse fato de maneira muito clara. As antigas instituições, agora extintas, assumem o seu verdadeiro atributo de violência sistemática e desordem; é nesse atributo que vemos a origem da ação revolucionária. Mas, enquanto ainda são efetivas, essas instituições podem parecer, numa extensão extraordinária, tanto estabelecidas quanto inocentes. Elas constituem de fato, normalmente, uma ordem, contra a qual o próprio protesto dos oprimidos e daqueles que sofrem a injustiça parece ser fonte dos distúrbios e da violência. Devemos aqui, do modo mais urgente, em nossa própria época, restituir a idéia de revolução, no sentido comum de crise de uma sociedade, ao seu contexto necessário, como parte de uma ação inteira, no interior da qual, e somente aí, ela pode ser compreendida.

Ordem e desordem são termos relativos, ainda que cada um seja, de acordo com a nossa experiência, absoluto. Temos ciência desse relativismo, por meio da história e dos estudos comparativos: um estar ciente que tem uma natureza intelectual, embora isso não seja, freqüentemente, de muita utilidade, para nós, sob a pressão do medo ou do interesse ou da simples imediatez do nosso mundo local e efetivo. Defrontamo-nos com essa dimensão e também com essas dificuldades nas idéias tanto de tragédia quanto de revolução. Já argumentei que a relação entre tragédia e ordem é dinâmica. A ação trágica tem suas raízes em uma desordem que, de fato, numa etapa específica, pode parecer ter a sua própria estabilidade. Mas todo o conjunto de forças reais se engaja na ação, de forma tal que a desordem subjacente se torna terrível e aparente de um modo francamente trágico. A partir da experiência total dessa desordem, e por meio da sua ação específica, a ordem é recriada. O processo que envolve essa ação é, às vezes, extraordinariamente parecido com a ação real da revolução.

E no entanto a revolução — pelo menos na sua forma feudal de revolta — é, comumente, em muitas tragédias bem consideradas, a desordem propriamente dita. O restabelecimento de uma autoridade "legal" é ali, literalmente, o restabelecimento da ordem. Mas as considerações essenciais ficam num patamar mais profundo do que esse, por sob a falsa consciência das atitudes feudais para com a revolta. Não é difícil ver que as definições feudais de autoridade legal e de rebelião são, num nível político, na pior das hipóteses, oportunistas e, na melhor, partidárias. A majestade dos reis é normalmente a fachada política de usurpadores bem-sucedidos e de seus descendentes. Aquilo que a desafia, enquanto ação, tem a mesma humanidade que aquilo que a estabeleceu. Todavia, o ato de revestir com sanções religiosas ou mágicas o poder político é também, nos seus exemplos mais importantes, um veículo para a expressão de uma concepção fundamental de ordem e, na verdade, da natureza da vida e do homem. De forma característica, essa é a concepção de uma ordem estática e de uma permanente condição e natureza humanas. Em torno de concepções como essas, formam-se valores reais, e a ameaça a eles suprime a temporária e arbitrária associação desses valores com uma figura ou um sistema determinados. Quando conexões desse tipo são uma realidade viva, a ação trágica, seja qual for a sua forma local, pode ter a mais ampla referência humana.

No seu curso real, a ação trágica freqüentemente interrompe a usual associação entre valores humanos fundamentais e o sistema social reconhecido: a reivindicação de amor verdadeiro contradiz as obrigações da família; o despertar da consciência individual contradiz o papel social definido. Na transição de um mundo feudal para um mundo liberal, tais contradições são comuns e vivenciadas como tragédia. E no entanto o que identifica uma ordem permanente e um sistema social ainda não foi realmente questionado. As contradições e desordens são normalmente vistas em termos dessa identificação, que se tornou indistinta por erro humano, mas que a ação trágica essencialmente restabelece. As figuras do rei verdadeiro e do rei falso, da autoridade legal e do seu errôneo representante são modos dramáticos precisamente dessa estrutura de sentimento. Há uma relação estreita entre esses modos dramáticos e o tipo de argumento comum aos reformadores políticos e até mesmo aos políticos revolucionários na Inglaterra do século XVII, quando se asseverou que nada de novo estava sendo proposto e que tampouco se estava lutando por alguma novidade, apenas pela restauração das verdadeiras e antigas leis ou costumes já estabelecidos. Essa consciência abarcava as ações mais radicais e revolucionárias. Na tragédia, atingiu-se ao menos um estágio em que havia ceticismo quanto à possibilidade de qualquer ordem social, e a resolução era vista como inteiramente exterior aos termos da sociedade civil. Uma saída religiosa ou quase religiosa restaurava a ordem por meio de uma intervenção sobrenatural ou mágica, e a ação trágica cumpria o seu ciclo.

A tragédia liberal herdou essa separação entre valores humanos extremos e o sistema social, mas de uma maneira que ela por fim transformou. Lentamente, no desenvolvimento da consciência liberal, o ponto de referência tornou-se não uma ordem geral, mas o indivíduo, que como tal incorporava todos os valores últimos, incluindo (na ênfase habitual do protestantismo) valores divinos. Acompanharei o curso da tragédia liberal até o ponto em que novas contradições, nessa concepção absoluta do indivíduo, levaram a um impasse e depois a um colapso final (um colapso do qual espero ver muitos exemplos mais).

Mas a grande corrente do liberalismo teve outros efeitos, e é especialmente responsável pela aguda oposição entre a idéia de tragédia e a idéia de revolução que encontramos de maneira tão clara em nossa própria época. O liberalismo paulatinamente corroeu a concepção de uma natureza humana permanente e de uma ordem social estática que tivesse conexões com uma ordem divina. A primeira idéia de revolução, no sentido moderno, teve as suas origens nessa corrosão e na concepção alternativa da possibilidade de transformação humana e social. Rebelião tornou-se revolução, e os mais importantes valores humanos foram associados, não com a ordem herdada, mas com desenvolvimento, progresso e mudança. O contraste entre as idéias usuais de tragédia e de revolução pareceu definitivo. A revolução assegurava a possibilidade de o homem alterar a sua condição; a tragédia mostrava a sua impossibilidade e os conseqüentes efeitos espirituais. Sobre essa oposição estamos ainda tentando nos firmar.

Entretanto, a história em sua essência se modificou. A idéia liberal de revolução e a idéia feudal de tragédia não são mais as únicas alternativas, e continuar sugerindo que se escolha entre elas é estar simplesmente parado no tempo. Para entender isso, devemos ver o que aconteceu com a idéia liberal de revolução.

É surpreendente, à primeira vista, que um movimento tão aberto e positivo como o liberalismo possa ter alguma vez produzido tragédia. No entanto, cada um dos movimentos literários que tiveram a sua origem no liberalismo chegou a um ponto em que as mais resolutas decisões se fizeram necessárias e em que, enquanto alguns escolheram, outros meramente dividiram. A natureza dessas escolhas é, em última análise, essencialmente uma questão da atitude em face da revolução. É nesse processo que ainda estamos enredados.

NATURALISMO

A literatura do naturalismo é o exemplo mais óbvio. Ela agora parece o filho legítimo do iluminismo liberal, no qual as tradicionais idéias de destino, de uma ordem absoluta, de um desígnio além dos poderes humanos foram substituídas por uma confiança na razão e na possibilidade de uma capacidade continuamente ampliada para a elucidação e o controle. Em política, isso produziu uma nova consciência social do destino humano; em filosofia, análises das ideologias da religião e dos hábitos sociais, junto com novos esquemas de explicação racional; em literatura, uma nova ênfase na observação e na descrição exatas do mundo social contemporâneo. Mas a literatura do naturalismo revelou-se, ao final, um filho bastardo do iluminismo. De forma característica, ela isolou, dos objetivos a que deveriam servir, as técnicas de observação e descrição. O que veio a ser o naturalismo e o que o distinguiu do movimento mais importante, o realismo, foi uma descrição mecânica dos homens como criaturas do seu meio ambiente, que a literatura registrava como se homens e coisas fossem da mesma natureza. A tragédia do naturalismo é a tragédia do sofrimento passivo, e o sofrimento é passivo porque o homem pode apenas suportar mas nunca verdadeiramente modificar o seu mundo. Ao ato de suportar não é dado nenhum valor religioso ou moral. Ele é inteiramente mecânico porque tanto o homem quanto o seu mundo, naquilo que é agora entendido como uma elucidação racional, são produtos de um processo impessoal e material que, ainda que se modifique ao longo do tempo, não tem finalidades. O impulso para descrever e desse modo modificar uma condição humana foi reduzido ao simples impulso para descrever uma condição na qual não pode haver intervenção, seja de Deus, seja do homem, e na qual o ato humano de vontade se mostra diminuto e insignificante dentro do vasto processo material, universal ou social, que, a um só tempo, é indiferente ao destino humano e o determina.

Esse naturalismo, a teoria mais usual e a prática mais comum da nossa literatura, começa no liberalismo, mas termina, ironicamente, como uma versão grotesca do sistema originariamente contestado pelo liberalismo, da mesma forma como o ateísmo termina como uma versão grotesca da fé. Um desígnio vivo tornou-se um destino mecânico, e esse último está até mesmo mais distante do homem que o primeiro; mais decisivamente alienado de qualquer imagem de si mesmo. Mas ao mesmo tempo esse desenvolvimento teve causas reais. Ele é, em sua essência, uma deliberada restrição do processo da ilustração, no que diz respeito ao envolvimento crítico. Como tal, corresponde à deliberada interrupção e subseqüente decadência do liberalismo, até o ponto em que os seus princípios universais exigiram a transformação do seu programa social, ponto em que os homens poderiam avançar ou teriam de retroceder. No século XIX, vemos por toda parte homens correndo para se proteger contra as conseqüências das suas próprias crenças. Em nosso século, eles não têm nem mesmo de correr; os abrigos temporários tornaram-se sólidas instituições. Os princípios universais de liberdade transformaram-se num estorvo para homens que, beneficiando-se eles mesmos de uma mudança como essa, vêem à sua frente uma procura que se amplia infinitamente, de outras classes e outros povos, e que ameaça submergir e destruir a sua própria identidade recém-adquirida. Alguns poucos homens se atêm aos seus princípios, comprometendo-se com uma revolução social geral. Mas a maioria faz concessões, usa de subterfúgios ou procura adiar; e a mais destrutiva forma desse colapso — porque a simples reação é facilmente reconhecida — é a característica substituição de revolução por evolução como um modelo social.[14]

---

[14] Evolução, no sentido do fabianismo, diferencia-se, mais uma vez, tanto do darwinismo quanto da luta competitiva pela vida. No entanto, ela compartilha com essa última uma qualidade metafórica ainda essencialmente não referida à teoria científica, porque por trás da idéia de evolução social havia uma vinculação inconsciente ao desenvolvimento de uma forma *única*. O desenvolvimento social estava inconscientemente baseado na experiência de um tipo de sociedade ocidental e nos seus contatos imperialistas com

O ponto central das novas teorias de evolução social, que se evidencia mais na teoria da reforma administrada, foi a separação que se estabeleceu entre o desenvolvimento histórico e a ação da maioria dos homens, ou mesmo, nas suas formas mais extremadas, a ação de todos os homens. A sociedade, desse ponto de vista, é um processo impessoal, uma máquina com algumas propriedades acopladas a ela. A máquina podia ser descrita ou regulada, mas não estava, em última instância, ao alcance do controle humano. A transformação social era, no máximo, a substituição de um grupo de pessoas mais fortes e bem preparadas por outro. A descrição social, no melhor dos casos, era neutra e mecânica. O processo, por assim dizer, se desenvolveria, evoluiria, e nós deveríamos observá-lo, acompanhá-lo, e não atravessar o seu caminho modernizador. Qualquer tentativa de reivindicar uma prioridade humana geral, acima do processo como um todo, é então, obviamente, vista como infantil: a mera fantasia da revolução.

Dificilmente se poderia exagerar a extensão do redirecionamento de quase toda a nossa política para esse materialismo mecânico. O que deve ser dito, no entanto, é que esse movimento da mentalidade, alegando ter suas origens na razão, é de fato, teórica e efetivamente, uma mistificação da verdadeira atividade social e, como tal, uma instância que desacredita a razão propriamente dita. Ele teve, por fim, o mesmo efeito que o outro grande movimento que buscou expressar os valores do liberalismo, mas que parecia, até agora, ter enveredado numa direção muito diferente: toda a corrente do subjetivismo e do romantismo.

→ sociedades mais "primitivas". A verdadeira variação social e cultural da história humana foi reduzida assim a um único modelo: unilinear e previsível. Até mesmo marxistas lançaram mão desse modelo limitado, e a sua rigidez foi, de modo amplo, parte da experiência de algumas práticas comunistas. Uma compreensão mais adequada da evolução tanto natural quanto cultural teria tornado insustentável um modelo tão mecânico e unilinear, porque teria enfatizado tanto a variação quanto a criatividade e, assim, um futuro mais genuinamente aberto e (em seu sentido amplo) revolucionário.

O utilitarismo, a forma inglesa mais comum do materialismo mecânico, havia procurado valores liberais na reforma da sociedade civil. O romantismo, em contrapartida, buscara valores liberais no desenvolvimento do indivíduo. No seu estágio inicial, o romantismo foi profundamente libertador, mas, em parte por causa da inadequação de qualquer teoria social correspondente, e em parte pelo conseqüente declínio do individualismo ao subjetivismo, acabou negando os seus próprios impulsos mais profundos e mesmo invertendo-os. Quase toda a nossa linguagem revolucionária vem dos românticos, e esse tem sido um real impedimento e um eventual embaraço. O romantismo é a mais importante expressão na literatura moderna de um primeiro impulso revolucionário: uma nova e absoluta imagem do homem. De maneira característica, ele relaciona essa transcendência a um mundo e a uma sociedade humana ideais; é na literatura romântica que o homem é visto, pela primeira vez, como fazendo-se a si mesmo.

No entanto, é óbvio que, quando isso é particularizado para uma crítica e uma construção sociais, ele se defronte com obstáculos fundamentais. É mais fácil visualizar o ideal em uma comunidade exótica ou imaginária (ou numa comunidade histórica transformada por esses elementos). O mundo social existente é visto como tão hostil àquilo que é mais profundamente humano, que mesmo o que começa como crítica social tende a escorregar para o niilismo. Por mais de um século, o destino desta tradição romântica foi incerto. Parte da sua força inspirou a idéia em desenvolvimento de uma revolução social total. Uma parte também vinculada à tradição romântica, embora movendo-se nessa direção, não foi além das imagens da revolução: a bandeira, a barricada, a morte do mártir ou prisioneiro. A maior parte, no entanto, talvez tenha seguido um caminho inteiramente diverso em direção à definitiva separação entre revolução e sociedade.

O elemento decisivo, aqui, foi a atitude romântica para com a razão. Em sua forma, o romantismo pode parecer uma reação negativa ao iluminismo: a sua ênfase sobre o irracional e o estranho parece em absoluta contradição com a ênfase sobre a razão. Mas há, aqui, uma curiosa dialética. O romantismo não propunha aquilo que havia sido o alvo do ataque do iluminismo; uma versão do homem era tão nova quanto a outra. E no entanto, porque isso não foi visto, a unidade essencial desses movimentos, como programas para a libertação humana, foi desastrosamente limitada e confundida. O que os românticos criticavam como razão não era a atividade racional, mas a abstração e por fim alienação dessa atividade, naquilo que foi chamado de sistema racional, mas que era, na verdade, um sistema mecânico. Uma tal crítica, e notadamente a crítica do romantismo inglês ao utilitarismo, não era apenas humanista; tomava também o partido do homem como um ser criativo e operante. A derrocada posterior em direção ao irracionalismo pode ser entendida apenas em termos da anterior derrocada em direção ao racionalismo. A alienação da razão, no que diz respeito a todas as outras atividades do homem, transformou a razão de uma atividade em um mecanismo, e a sociedade, de um processo humano em uma máquina. O protesto contra isso era inevitável, mas tomar o partido da sociedade como um processo humano envolvia compromissos com a ação social que eram na verdade difíceis de serem feitos. Sob a pressão da dificuldade e a desilusão do fracasso, a visão romântica do homem tornou-se por sua vez alienada. A alienação do racional em um sistema materialista mecânico foi igualada a uma alienação do irracional, que se tornou completa apenas em nosso próprio século.

Assim, enquanto uma grande parte da idéia liberal de revolução ia ao encontro da mecânica da evolução social e da reforma administrada, uma outra parte importante encontrou-se com a paródia da revolução, no niilismo e seus muitos derivados. Para o primeiro, a sociedade era uma máquina, que seguiria o seu próprio e predestinado caminho em seu próprio tempo. Para o último, a sociedade era o inimigo da libertação humana: o homem poderia se libertar apenas rejeitando a sociedade ou fugindo dela, ou então enxergando as suas próprias atividades mais profundas, no amor, na arte, na natureza, como essencialmente associais ou até mesmo anti-sociais. Ironicamente, da mesma forma que o materialismo mecânico havia produzido um novo tipo de destino — a sociedade "evolucionária" da qual a atividade e as aspirações humanas tinham sido excluídas —, assim também o niilismo produziu uma versão de destino: a separação entre humanidade e sociedade, mas também a interiorização do que antes havia sido um desígnio externo. Nas suas variantes posteriores, especialmente, o niilismo acentuou e generalizou o irracional como mais poderoso do que o homem social. Da sua suposição de hostilidade entre a libertação pessoal e a realidade social, ele racionalizou um irracionalismo mais tenebroso e destrutivo do que qualquer deus conhecido. Nos seus últimos estágios, o sonho de libertação humana transformou-se no pesadelo de um instinto destruidor inextirpável e do desejo de morte.

O FIM DO LIBERALISMO

A idéia liberal de revolução foi por fim tolhida em duas frentes: pela sua redução a um processo mecânico e impessoal, e pela canalização da revolta pessoal para uma ideologia que fez a construção social parecer inútil, porque o homem como tal seria profundamente irracional e destrutivo. Nas sociedades ocidentais, o contraste dessas posições é agora normalmente apresentado como absoluto, de modo que nos vemos na situação de ter de escolher entre elas. Oferecem-nos, na política, não a revolução, ou mesmo uma mudança substancial, mas o que é em geral chamado de modernização: ou seja, uma separação entre transformação e valor. Somos convidados a acompanhar aquilo que se toma por um inevitável processo evolucionário, ou a nos curvar, qualquer que seja a sua direção, aos "ventos de mudança" (que constituem uma expressão exata dessa alienação específica, uma vez que sopram de algum outro lugar e são racionalizados como uma força natural). Ou, de modo alternativo, rejeitamos a política e vemos a realidade da libertação humana como interna, privada e apolítica, mesmo sob a sombra de uma guerra politicamente determinada, de uma pobreza politicamente determinada ou de uma crueldade e uma repulsividade politicamente determinadas.

E no entanto temos na verdade vivido, desde 1917, em um mundo de revoluções sociais que tiveram êxito. Nesse sentido, é verdadeiro afirmar que a nossa atitude para com as sociedades revolucionárias do nosso próprio tempo é central e provavelmente decisiva em relação a todo o nosso pensamento. O que a nossa própria ideologia, nas suas muitas variações, excluiu por meio da teoria, aconteceu — ou parece ter acontecido — em outro lugar. E então não nos resta, em verdade, muitas chances. Podemos nos opor de maneira ativa à revolução ou procurar contê-la em qualquer outra parte como temos feito continuamente na prática nacional. A militância e a indiferença servem bem a essa tática de forma quase idêntica. Ou podemos apoiar a revolução em outro lugar, num tipo conhecido de romantismo, para o qual as imagens encontram-se já prontas na mente. Ou, finalmente — declaro aqui a minha própria posição —, podemos nos esforçar para compreender a revolução e participar dela como uma realidade social: ou seja, não apenas como uma ação agora em desenvolvimento entre homens reais, mas também e, por conseguinte, como uma atividade que nos envolve de maneira imediata.

É aqui que a relação entre revolução e tragédia é inevitável e urgente. Pode ainda ser possível, para alguns pensadores, interpretar a revolução real por meio da ideologia do racionalismo que nos foi transmitida. Podemos todos observar a atividade construtiva das sociedades revolucionárias bem-sucedidas e tomar isso como evidência do simples ato de libertação humana por meio do impulso da razão. Não sei de nada que me seja mais bem-vindo do que essa construção real, mas sei também que as sociedades revolucionárias têm sido sociedades trágicas, numa profundidade e escala além de qualquer temor e piedade comuns. Na altura desse reconhecimento, todavia, em que a ideologia da revolução que nos foi transmitida, na qualidade simples de uma libertação, parece falhar de maneira mais ampla, há, à espera, a ideologia recebida da tragédia, em cada uma de suas formas usuais: a velha lição trágica de que o homem não pode modificar a sua condição, podendo apenas inundar de sangue o seu mundo num esforço vão; ou o reflexo contemporâneo de que a tomada racional de controle sobre o nosso destino social é derrotada, ou, na melhor das hipóteses, profundamente maculada, pela nossa inevitável irracionalidade e pela violência e crueldade que são tão rapidamente liberadas quando se destroem formas habituais. Não sou da opinião de que qualquer dessas interpretações cubra suficientemente os fatos, mas também não vejo como qualquer pessoa possa se ater à idéia de revolução que simplesmente nega a tragédia, como uma experiência e como uma idéia.

O socialismo, acredito, é o verdadeiro e ativo herdeiro do impulso para a libertação humana que apresentou anteriormente tantas formas diferentes. Mas, na prática, acredito também que ele seja uma idéia ainda em formação e que muito do que está envolvido no uso da palavra seja apenas resíduo de antigas posições. Não me refiro somente a um movimento como o fabianismo, com a sua aparência de utilitarismo e sua concepção mecânica da mudança. Refiro-me também a uma corrente principal do marxismo, que, embora tenha algumas vezes contado com a oposição de Marx, é profundamente mecânica, no seu determinismo, no seu materialismo social e na sua característica abstração das classes sociais diante dos seres humanos. Entendo que é possível, com tais hábitos de pensamento, interpretar a revolução como apenas construtiva e libertadora. O sofrimento real é então, de imediato, não-humano: seja ele uma classe varrida da história, um erro no funcionamento de uma máquina, ou o sangue que não é nem nunca será água rosada. Quanto mais o processo de libertação do homem for comumente concebido como uma instância generalizada e abstrata, quanto mais verdadeiramente mecânico ele for, menos se leva em conta, de forma verdadeira, qualquer sofrimento real, até que mesmo a morte se torne moeda corrente.

Não acredito, no entanto, como acreditaram muitos dos que se desiludiram ou foram massacrados por uma verdadeira revolução, que o sofrimento pode ser imputado apenas à revolução e que devemos evitar a revolução se quisermos evitar o sofrimento. Pelo contrário, vejo a revolução como a inevitável progressão de uma profunda e trágica desordem, à qual podemos responder de modos variados, mas que irá, de qualquer maneira, de uma forma ou de outra, abrir caminho em meio ao nosso mundo, como conseqüência de qualquer de nossas ações. Vejo a revolução, desta forma, de uma perspectiva trágica, e é isso que procurarei agora definir.

A primeira idéia de Marx sobre a revolução parece-me trágica neste sentido:

> Deve ser formada uma classe que tenha *cadeias radicais*, uma classe na sociedade civil que não seja uma classe da sociedade civil, uma classe que é a disso-

> lução de todas as classes, uma esfera da sociedade que tenha um caráter universal porque os seus sofrimentos são universais, que não exija uma *justiça especial* porque a injustiça que é feita a ela não é uma *injustiça especial*, mas uma *injustiça geral*. Há que se formar uma esfera da sociedade que reclame não um título *tradicional*, mas apenas um título *humano*... uma esfera, por fim, que não pode emancipar a si mesma sem se emancipar de todas as outras esferas da sociedade, sem por conseguinte emancipar todas essas outras esferas; o que é, em poucas palavras, uma *perda total* de humanidade que pode apenas redimir-se por uma *total redenção da humanidade*. (*Zur Kritik der Hegelschen Rechts-Philosophie: Einleitung* [Contribuição para a crítica da filosofia do direito de Hegel: introdução] [1844])

Um conceito assim absoluto distingue revolução de revolta, ou, visto por outro ângulo, converte a revolução política em uma revolução humana geral:

> Em todas as revoluções anteriores, a forma de atividade permaneceu sempre inalterada, e tratava-se apenas de redistribuir essa atividade entre pessoas diferentes, introduzindo uma nova divisão de trabalho. A revolução comunista, no entanto, é conduzida contra o *modo* anterior de atividade — ela põe fim à estratificação trabalhista, abolindo todas as regras de classe juntamente com as classes propriamente ditas... (*Die Deutsche Ideologie* [A ideologia alemã] [1846])
> A vida social, da qual o trabalhador está excluído... é a *vida* ela mesma, a vida física e cultural, a moralidade humana, a humana atividade, o humano regozijo, a real existência humana... Assim como a irremediável exclusão dessa vida é muito mais completa, mais insuportável, terrível e contraditória do que a exclusão da vida política, assim também é o término dessa exclusão, e mesmo uma reação limitada, uma *revolta* contra essa exclusão é mais importante, pois o *homem* é mais importante do que o *cidadão*, e a *vida humana*, mais do que a *vida política*. (*Vorwärts* [Prefácios] [1844])

Esse modo de ver a revolução me parece perdurar. Seja o que for que tenhamos aprendido desde os escritos de Marx sobre um desenvolvimento histórico real, e portanto sobre os meios e táticas da revolução, isso não afeta a idéia ela mesma. Não devemos identificar a revolução com violência ou com uma súbita tomada de poder. Mesmo em lugares em que tais acontecimentos ocorrem, a transformação essencial é, na verdade, uma longa revolução. Mas a prova categórica, por meio da qual a revolução pode ser reconhecida, é a mudança na *forma* de atividade de uma sociedade, na sua mais profunda estrutura de relações e sentimentos. A incorporação de novos grupos de homens à forma e estrutura preexistentes é algo muito complexo, mesmo quando acompanhado de uma melhora evidente das condições materiais e das mudanças comuns de ciclo e de cor local. De fato, o que põe à prova uma sociedade pré-revolucionária, ou uma sociedade na qual a revolução ainda está incompleta, é, precisamente, a questão da incorporação. Uma sociedade para a qual a revolução é necessária é uma sociedade na qual a incorporação de todas as pessoas, *como seres humanos completos*, é, na prática, impossível sem que haja uma mudança nas suas formas fundamentais de relação. As muitas formas de "incorporação" parcial — como tornar-se eleitor, empregado, ter direito a educação, proteção legal, serviços sociais, e assim por diante — são conquistas humanas reais, mas que não são capazes, por si mesmas, de se elevar àquele completo pertencimento à sociedade que constitui o fim das classes. O inteiro pertencimento à sociedade é a capacidade de conduzir uma determinada sociedade por meio de mútua e ativa responsabilidade e cooperação, tendo como elemento básico uma igualdade social completa. E, ao passo que esse é o objetivo da revolução, ele se faz necessário em todas as sociedades nas quais haja, por exemplo, grupos raciais subordinados, trabalhadores rurais sem terra, mãos assalariadas — as minorias desempregadas e oprimidas ou discriminadas de todos os tipos. A revolução é necessária, nessas circunstâncias, não apenas porque alguns homens a desejam, mas porque não pode haver nenhuma ordem humana aceitável enquanto a completa dimensão humana de qualquer classe de homens for, na prática, negada.

A idéia da "completa redenção da humanidade" tem um prognóstico definitivo de resolução e ordem, mas no mundo real a sua perspectiva é inevitavelmente trágica. Ela nasce em meio ao terror e à piedade: na percepção de uma desordem radical na qual a humanidade de alguns homens é negada e que tem como conseqüência a negação da própria idéia de humanidade. Ela nasce do sofrimento verdadeiro de homens reais assim expostos e de todas as conseqüências desse sofrimento: degeneração, embrutecimento, medo, inveja, rancor. Ela nasce de uma experiência do mal que se torna mais intolerável pela convicção de que ele não é inevitável, mas que resulta de ações e escolhas específicas.

E se ela é, conseqüentemente, trágica nas suas origens — na existência de uma desordem que não pode senão comover e causar perplexidade —, é igualmente trágica na sua ação, no sentido de que não é contra deuses ou coisas inanimadas que o seu ímpeto combate, nem contra meras instituições ou estruturas sociais, mas contra outros homens. Isso tem sido, em toda parte, a área de silêncio no desenvolvimento da idéia. O que é apropriadamente chamado utopia ou romantismo revolucionário é a supressão ou a diluição desse fato inteiramente inevitável.

Há muitas razões pelas quais os homens se opõem a uma tal revolução. Há as óbvias razões de interesse ou privilégio, pelas quais temos visto homens prontos a morrer. Há o medo profundo de que o reconhecimento da humanidade de outros seja a negação da nossa própria humanidade, no modo como nos foi dado conhecer, ao longo de toda a nossa vida. Há o pensamento que foge da possibilidade de perturbação de um mundo familiar, por mais inadequado que seja. E há o terror, freqüentemente justificado, do que poderia acontecer quando homens que foram tratados como menos do que homens tiverem o poder para agir, porque haverá, obviamente, vingança e destruição insensata, depois do amargor e da desfiguração da opressão. E então, mais sutilmente, há todas as posições aprendidas a partir de uma experiência de desordem tão antiga quanto a história humana, que é, no entanto, também, continuamente reencenada: a convicção de que qualquer objetivo absoluto é ilusão e insensatez e deve ser corrigido por meio de treinamento, por algum alívio social no lugar em que nos encontramos ou por uma completa oposição a essa loucura que destruiria o mundo.

A revolução é combatida a partir de cada uma dessas posições, por todas as formas, desde a brutal opressão e maciça doutrinação até tentativas genuínas de construir futuros alternativos. E toda a experiência de que dispomos nos diz que essa ação extremamente complexa que tem lugar entre homens reais vai perdurar, por tanto tempo quanto podemos prever, e que o sofrimento nesta luta ininterrupta continuará terrível. É muito difícil ao pensamento aceitar esse fato, e todos nós erigimos nossas defesas contra um reconhecimento de tal modo trágico. Acredito, no entanto, que ele seja inevitável, e que devemos falar dele se não quisermos ser por ele esmagados.

Estamos, em algumas sociedades ocidentais, engajados na tentativa de realizar essa revolução total sem o uso de violência, por meio de um processo de argumentação e consenso. É impossível dizer se teremos êxito. A obstrução da humanidade, em muitos grupos e indivíduos, é ainda aguda e parece freqüentemente obstinada e ingovernável. Ao mesmo tempo, enquanto o processo tiver qualquer chance de sucesso, ninguém em seu juízo normal desejará alterar a sua natureza. A real dificuldade, todavia, é que nos voltamos para nós mesmos dentro desse processo, numa espécie conhecida de pensamento típica do Atlântico Norte, e as ilusões que isso cria já são de uma natureza trágica.

Procuramos, desta maneira, projetar o resultado de circunstâncias históricas determinadas como se fossem universais e identificar todas as outras formas de revolução como hostis. O único ponto consistente em comum é aquele dos inimigos da revolução, por toda parte, e no entanto mesmo eles, às vezes, se utilizam de uma retórica liberal. É de uma profunda ironia que, no âmbito da ideologia, o maior conflito se estabeleça entre diferentes versões dos direitos incondicionais do homem. Os homens agem, na sociedade ocidental, repetidamente, como contra-revolucionários, mas em nome de uma liberdade absoluta. Há dificuldades reais, aqui, uma vez que regimes revolucionários também agiram, repetida e brutalmente, contra todo o tipo de liberdade e dignidade humanas. Mas há também formas profundas e habituais de falsa consciência. Somente alguns de nós, em qualquer sociedade ocidental, repudiaram de fato a violência, do modo como requer a nossa teoria. Se acreditamos que a transformação social deveria ser pacífica, é difícil saber o que estamos fazendo em alianças militares com enorme potencial bélico e armas de destruição indiscriminada. O pretexto costumeiro, de que essa violência organizada é defensiva e de que ela é inteiramente dedicada à liberdade do homem, é literalmente uma ilusão trágica. É fácil percorrer a nossa sociedade comparativamente pacífica, repetindo frases como "uma revolução por meio do justo andamento da lei" — simplesmente deixando de notar que, em nosso nome, e endossado pelas maiorias, de forma reincidente, outros povos têm sido violentamente combatidos, no próprio ato da sua libertação. A sangrenta história do passado é sempre convenientemente amenizada, e no entanto escrevo em um dia em que o poder militar britânico está sendo usado contra "membros dissidentes de uma tribo" na Arábia Saudita, e conheço esse modelo e aquilo que o encobre bem demais, em repetidos exemplos ao longo de minha vida, para ser capaz de aquiescer na ilusão comum. Muitos dos meus conterrâneos se opuseram a essas práticas e, em muitos casos específicos, puseram fim a elas. Mas não é possível acreditar que, enquanto sociedade, tenhamos nos dedicado à libertação humana, ou mesmo ao simples reconhecimento da irrestrita humanidade de todos os outros homens — o que é o impulso de qualquer revolução genuína. Dizer que reconhecemos esse fato nos assuntos domésticos seria também demasiado em uma sociedade marcada por grandes desigualdades sociais e por uma manipulação organizada. Mesmo que o reconhecêssemos entre nós, isso ainda seria uma caricatura de qualquer verdadeira crença revolucionária. O conhecimento precisa ser geral para ser autêntico, porque, na prática, qualquer objeção, em um mundo que se comunica de forma ampla, tende a degenerar em real oposição.

Nossa interpretação da revolução como um crescimento lento e pacífico do consenso é, na melhor das hipóteses, uma experiência e uma esperança locais, e, na pior, a manutenção de uma falsa consciência. Em um mundo definido pela luta contra a pobreza e contra as muitas formas de dominação colonial e neocolonial, a revolução, contínua e inevitavelmente, penetra a nossa sociedade sob a forma do próprio papel que desempenhamos em face daquelas áreas críticas. E aqui não se trata apenas de que temos cometido erros persistentes e de que nos confortamos com a ilusão de progresso constante, quando na verdade a lacuna entre riqueza e pobreza está de fato aumentando, enquanto a consciência da exploração se adensa de maneira acelerada. A questão implica também o fato de que o processo revolucionário se tornou, em nossa geração, o ordinário marco inicial da guerra. É digno de nota o fato de que as lutas por transformação social e pela libertação nacional tenham envolvido, recentemente, as grandes potências num real e repetido perigo de uma guerra generalizada. O que é ainda, obtusamente, chamado de "revoltas locais", ou até mesmo de "levantes incendiários", coloca todas as nossas vidas em jogo, de maneira recorrente. Coréia, Suez, Congo, Cuba, Vietnã são nomes da nossa própria crise. É impossível olhar para essa história real e ainda ativa sem uma ampla sensação de tragédia: não apenas porque a desordem é tão difundida e intolerável que, por meio de ação e reação ela forçosamente se imiscui em nossas vidas, onde quer que estejamos; mas também porque, em qualquer avaliação provável, compreendemos tão pouco o processo que continuamente contribuímos para a desordem. Não se trata, simplesmente, de que acabamos envolvidos nessa crise geral, mas de que já temos uma participação ativa nessa crise, por meio daquilo que fazemos ou deixamos de fazer.

Há aqui uma estranha contradição. As duas grandes guerras pelas quais passamos, na Europa, e a consciência extremamente difundida, ainda que de modo limitado, da natureza da guerra nuclear produziram uma espécie de pacifismo inerte que é, muito freqüentemente, auto-referente e perigoso. Afirmamos, compreensivelmente, que a guerra deve ser evitada a todo custo, mas o que comumente se está dizendo é que evitaremos a guerra a qualquer custo (desde que o nosso "custo" esteja excluído). Gozando de uma relativa tranqüilidade no espaço que habitamos, interpretamos um distúrbio em alguma outra parte como uma ameaça à paz, procurando então ou subjugá-lo (a "ação policial", que tem o intuito de preservar o que chamamos de ordem e de lei; os bombeiros, para apagar o "levante incendiário"), ou abafá-lo, com dinheiro e manobras políticas. Tão profunda é essa contradição que enxergamos tais atividades, e mesmo a verdadeira repressão, como moralmente virtuosas; chamamos a esses atos até mesmo de promoção da paz. Mas o que nos perguntamos é o que, em uma consciência limitada, conseguimos nós mesmos realizar: concordar com uma desordem e chamá-la de ordem; afirmar que há paz onde não há paz. Esperamos que homens brutalmente explorados e intoleravelmente pobres se mantenham inertes e pacientes na sua miséria, porque, se eles agirem com o intuito de pôr um fim à sua condição, isso envolveria também a nós, ameaçando o nosso conforto ou as nossas vidas.

Desse modo, identificamos guerra e revolução como perigos trágicos, quando o verdadeiro perigo trágico, subjacente à guerra e à revolução, é uma desordem que nós mesmos, continuamente, reencenamos. Uma promoção profundamente falsa da paz e um falso apelo à ordem são comuns na ação trágica, na qual, não obstante, todas as forças reais implicadas na situação como um todo se resolvem ao final. Mesmo que estivéssemos dispostos a modificar as nossas atitudes para com os outros e as relações sociais reais que com eles estabelecemos, poderíamos, ainda assim, não evitar uma verdadeira tragédia no ponto em que chegamos. A única resposta relevante ao tipo de tragédia que já experimentamos, no entanto, é a tentativa de resolver, mais do que de encobrir, a desordem trágica determinante — um modo inteiramente diferente de promoção da paz. Qualquer dessas resoluções significaria transformar aspectos fundamentais de nós mesmos, e a nossa relutância em levar a cabo essa mudança, a certeza de que haveria tumulto, a probabilidade de desordens secundárias e não previstas colocam a questão, inevitavelmente, numa forma trágica.

A única consciência que parece adequada em nosso mundo é então uma exposição à desordem real. A única ação que pode ser bem-vinda é, na verdade, uma participação na desordem, como um modo de pôr fim a ela. Nesse ponto, no entanto, abre-se uma outra perspectiva trágica. Creio que ainda concordo com Carlyle, quando ele escreve, em *Chartism* [Cartismo] [1840]:

> Os homens que distinguem, na miséria dos milhões que labutam e se lamentam, não a miséria, mas apenas uma matéria-prima que pode ser amoldada e negociada para servir às suas próprias teorias e egoísmos obstinadamente pobres e tacanhos; os homens para quem milhões de criaturas que vivem iguais a eles — com corações batendo nos seus peitos, batendo, sofrendo, tendo esperança — são "massas", meras "massas explosivas para com elas se derrubar Bastilhas", massas para votar em plataformas eleitorais para *nós*: esses homens são de uma espécie questionável.

Já discuti a natureza questionável dos muitos tipos de tentativa vã de nos engajarmos na revolução. Repetiria, com Carlyle, e baseado em muita experiência real, desde que o seu texto foi escrito, a afirmação de que há uma natureza questionável numa espécie usual de engajamento. É sem dúvida verdadeiro que um compromisso para com a revolução possa produzir um tipo de endurecimento que acabe mesmo por negar o objetivo revolucionário. Algumas pessoas enveredam pelo caminho errado — a utilização da miséria dos outros — desde o começo. O exemplo mais evidente vem do fascismo, uma falsa revolução precisamente nesse sentido. Mas, sob pressões históricas reais, esse endurecimento e essa carência ocorrem de forma reiterada na atividade revolucionária autêntica, especialmente numa situação de isolamento, sob fogo cerrado, ou na ocorrência de uma escassez tão extrema que ameace a sobrevivência. Os inimigos do propósito revolucionário aproveitam-se da evidência de endurecimento e carência: ou para se opor à revolução como tal, ou para restaurar a crença deveras conveniente de que o homem não pode modificar a sua condição, e que essa aspiração tem no terror o seu companheiro lógico.

Mas esse aspecto trágico da revolução, que estamos prontos a reconhecer, não pode ser compreendido por esses meios. Temos ainda que observar a ação como um todo e enxergar a verdadeira libertação como parte do mesmo processo do qual também participa o terror que nos atemoriza. Não quero dizer que a libertação anule o terror; digo apenas que eles estão vinculados e que essa vinculação é trágica. A verdade última, nessa questão, parece ser a de que a revolução — a longa revolução contra a alienação humana — produz, em circunstâncias históricas reais, as suas próprias e novas formas de alienação, que ela tem então de se esforçar por entender e que deve superar, se quiser se manter revolucionária.

Vejo essa alienação revolucionária manifestando-se de muitos modos. Há o paradoxo simples e, no entanto, sangrento de que na ação da revolução os inimigos declarados são facilmente vistos como desprovidos de humanidade — como "não sendo homens". O tirano, quando é morto, parece, não um homem, mas um objeto, e sua brutalidade atrai, como resposta, uma brutalidade que pode ser falsamente associada à própria libertação. Mas essa não é apenas uma questão de inimigos declarados. Sob pressão intensa, o objetivo revolucionário pode tornar-se ele mesmo uma abstração e ser colocado como uma idéia acima dos homens reais. A decisiva conexão entre o presente e o futuro, que só pode existir na experiência e em determinadas relações que persistem, é, a um só tempo, suprimida e substituída. Converte-se então a miséria e a esperança reais em uma "situação revolucionária" meramente tática. Impõe-se também, de modo parecido, a homens e mulheres reais em cujo nome a revolução está sendo feita, uma idéia de revolução. O velho modelo linear pelo qual a revolução é abstratamente conhecida se impõe sobre a experiência, incluindo a experiência revolucionária. Freqüentemente, apenas essa idéia abstrata pode sustentar homens que estão nos limites das suas forças, mas a necessidade de impor essa abstração, precisamente em crises como essas, converte amigos em inimigos, e a vida real, na matéria cruelmente amoldada de uma idéia. O objetivo revolucionário, nascido daquilo que é mais humano e, portanto, mais diverso, é negado pela imagem isolada e muitas vezes heróica do homem revolucionário, detido em um estágio do processo mesmo de libertação e tornando-se, porque persistente, o seu inimigo mais intrínseco.

Nesses termos, os agentes mais ativos da revolução podem se tornar seus inimigos efetivos, ainda que para outros, ou até para eles mesmos, pareçam a sua mais perfeita personificação. Mas, enquanto isso for visto como um mero acidente, como o aparecimento fortuito de homens particularmente maus, não compreenderemos nada, porque a natureza da ação como um todo nos escapará, e projetaremos o seu sentido geral sobre indivíduos que idealizamos ou detestamos. Colocando a nós mesmos no papel de espectadores e juízes, suprimimos nosso próprio papel real em qualquer dessas ações, ou concluímos, numa espécie de indiferença, que o que aconteceu era inevitável e que há, até mesmo, uma lei que rege a inevitabilidade. Vemos de fato uma certa inevitabilidade, de um tipo trágico, quando observamos a luta que almeja pôr fim à alienação produzindo as suas próprias novas formas de alienação. Mas, à medida que acompanhamos toda a ação, também nos é dado ver, abrindo caminho em meio aos obstáculos, uma renovada luta contra essa nova alienação: a compreensão da desordem produzindo uma nova imagem de ordem; a revolução contra a rígida consciência da revolução; a atividade autêntica renascida e vivenciada de um modo novo. O que então conhecemos não é uma simples ação: a libertação heróica. E conhecemos também mais do que a simples reação, porque, se aceitamos a alienação em nós mesmos e nos outros como uma condição permanente, devemos saber que outros homens, por meio do simples ato de viver, rejeitarão esse fato, transformando-nos em seus inimigos involuntários, e a radical desordem é então ratificada da maneira mais amarga.

A ação trágica não é, no seu sentido mais profundo, a confirmação da desordem, mas a compreensão, a experiência e a resolução dessa desordem. Em nossa própria época, esta ação é geral e o seu nome usual é revolução. Temos de ver o mal e o sofrimento na desordem efetiva, que torna necessária a revolução, e na luta desordenada contra essa desordem. Temos de reconhecer o sofrimento em uma experiência imediata e próxima, e não encobri-lo por meio de uma busca de nomes e definições. Nós, no entanto, seguimos a ação em sua totalidade: não apenas o mal, mas os homens que lutam contra o mal; não apenas a crise, mas a energia que ela libera, o espírito que nela nos é dado conhecer. Estabelecemos as conexões porque essa é a ação da tragédia, e o que descobrimos no sofrimento é, mais uma vez, revolução, porque reconhecemos no outro um ser humano — e qualquer reconhecimento desse tipo é o começo de uma luta que será uma contínua realidade em nossas vidas, porque ver a revolução desta perspectiva trágica é o único meio de fazê-la persistir.

5. Continuidade

Parti do hiato que há entre a teoria trágica e a experiência trágica, para então investigar a história da idéia de tragédia, criticando o que vejo como uma ideologia contemporânea dominante. Discuti então a relação entre tragédia e história e, particularmente, a relação contemporânea entre tragédia e revolução. No restante do livro, a minha ênfase será diferente. O que escrevi sobre idéias e experiências trágicas necessita de um outro tipo de discussão, um debate sobre a literatura trágica moderna, e essa será a matéria da segunda parte deste livro. A prova do que foi discutido aparecerá novamente ali, de maneira bem diferente.

PARTE 2

Literatura trágica moderna

1. De herói a vítima

A feitura da tragédia liberal, para Ibsen e Miller

Assistimos, em nossa época, ao ápice e ao declínio da tragédia liberal. Compreender a sua estrutura de sentimento é um problema central. Somos todos, em alguma medida, ainda governados por ela, mesmo agora, quando podemos ver que ela não está conseguindo se manter.

No centro da tragédia liberal há uma situação isolada: um homem no ponto culminante de seus poderes e no limite de suas forças, a um só tempo aspirando e sendo derrotado, liberando energias e sendo por elas mesmas destruído. A estrutura é liberal na ênfase sobre a individualidade que se excede, e trágica no reconhecimento final da derrota ou dos limites que se impõem à vitória. Foi-nos dado conhecer, por quase quatro séculos, uma tensão entre o impulso do indivíduo e a resistência absoluta; essa mesma tensão, no entanto, assumiu muitas formas, que temos de tentar distinguir. O curso que devemos tomar é, ao final, a transformação do trágico em vítima trágica.

A tragédia tem sido, para nós, principalmente, o conflito entre um indivíduo e as forças que o destroem. Quando um sentimento apresenta-se de modo assim forte, é capaz de moldar de forma tão absoluta o pensamento que o próprio passado é absorvido e transformado, e a arte dos outros passa a viver apenas em sua luz. A nossa leitura da tragédia grega é talvez o exemplo mais claro disso. Até há muito pouco tempo, contra as evidências, reconstituíamos o drama trágico grego de acordo com esta imagem de nós mesmos: o herói trágico, no centro da peça, magnificamente exposto a um esmagador desígnio externo. Tentamos levar a psicologia, porque essa é a nossa ciência, ao âmago de uma ação para a qual ela não pode nunca ser relevante de um ponto de vista crítico. Buscamos um erro trágico, capaz de dar início a uma tal ação, no caráter do homem individual. E no entanto torna-se claro agora (em um tempo em que, significativamente, a nossa própria estrutura dominante de sentimento começa a se desintegrar) que a ação trágica dos gregos não se baseava em indivíduos, ou na psicologia individual, em qualquer dos sentidos que nós a ela atribuímos. Essa tragédia fundamentava-se na história, e não numa história humana, somente. O seu ímpeto vinha não da personalidade de um indivíduo, mas do legado e das relações de um homem, num mundo que em última análise o transcendia. O que vemos, então, é uma ação geral tornada específica, e não uma ação individual tornada geral. Aquilo que nos é dado a conhecer não é o caráter, mas a mutabilidade do mundo. A vida humana como tal, sempre e em toda parte, está sujeita a essas instâncias. O caso exemplar, fazendo que nos recordemos, revivendo esse conhecimento, traz terror e piedade à condição humana geral.

Afirma-se que o cristianismo alterou essa visão de mundo, conferindo uma nova ênfase sobre o indivíduo. O fato, no entanto, parece duvidoso, principalmente em relação à suposição que se faz da existência de uma tradição cristã única. Não existe nenhuma tragédia importante, no mundo cristão, até o advento do humanismo e, na verdade, do individualismo. Na nossa própria literatura, não há tragédia importante anterior à liberação de energia pessoal, ou à ênfase no destino pessoal, que podemos ver, se nos voltarmos para o passado, já no processo complexo do Renascimento e da Reforma. À época de Shakespeare e Marlowe, a estrutura que agora conhecemos estava sendo ativamente formada: um homem individualizado, com suas próprias aspirações, com sua natureza própria, inserido numa ação que acaba por levá-lo à tragédia.

Somos obrigados a reconhecer esse novo espírito, mesmo que tenhamos corretamente lembrado a forte influência que uma interpretação diferente e tradicional da vida ainda exercia. Não poderemos, certamente, entender a tragédia elisabetana se deixarmos de observar os elementos que nela persistem e que têm sua origem em uma visão medieval do mundo. As antigas concepções de ordem e hierarquia, as intrincadas conexões entre homem e natureza estão presentes ali não apenas no discurso operante, mas em algumas das convenções essenciais da forma dramática. É relativamente fácil demonstrar essas continuidades, particularmente a continuidade da tradição das "moralidades",[15] que condensa todas essas questões na relação entre indivíduo, tipo e uma condição comum. Essas continuidades, no entanto, encontravam-se no âmbito de um processo de mudança muito ativo. Temos apenas de retroceder cem anos, a partir de Marlowe, e veremos, na moralidade *Everyman* [*c.* 1500], o que essas idéias e convenções fundamentais produziram por sua própria conta. A morte chega a Everyman no meio da vida e é, obviamente, temida; tenta-se evitá-la. Mas a ação, de forma confiante, impele Everyman à frente, até o limiar daquele cômodo escuro no qual ele deve desaparecer. O aspecto mais notável dessa confiança é que, fisicamente, sobre um tablado disposto acima do cômodo escuro, o próprio Deus espera por Everyman. A hesitação em entrar é ainda forte; o interior do cômodo não pode ser vislumbrado. Mas entrar nele não é apenas inevitável, é também o único meio pelo qual Everyman pode ir ter com o seu Pai. Enquanto essa dimensão se mantém, há aversão e medo, mas aí a posterior voz trágica não pode aparecer. Quando essa voz finalmente surgir, será inconfundível: um homem, só, indo ao encontro de seu fim. Agora, do ponto de vista dramático, não se trata, apenas, do fato de que Deus se tenha retirado do tablado. O fato é que também a vida, antes desse momento extremo, é vivida de maneira completamente distinta. Onde havia existido, em *Everyman*, uma congregação da vida em categorias gerais e formais, há agora uma particularidade, uma transitoriedade, uma consciência ativa do processo. Muito do novo drama, mesmo quando os seus pontos de referência são categorias conhecidas, extrai a sua expressão mais ativa da consciência do eu num momento de passagem da experiência: uma autoconsciência que é agora em si mesma dramática, e cuja expressão exige que novos meios dramáticos sejam utilizados. O processo comum da vida é visto, em sua maior intensidade, numa experiência individual.

---

[15] Gênero de teatro muito cultivado nos séculos XV e XVI, que tinha por finalidade a sátira moralizante, fazendo uso de personagens alegóricos [N. T.].

A ação se modifica analogamente. Apresenta-se repetidamente enraizada na natureza de um homem individualizado. É verdade que esse homem, esse herói, acaba por encontrar seus limites: limites trágicos, incluindo o limite absoluto da morte. Mas é também verdadeiro que, de maneira recorrente, ainda que não invariavelmente, *ele procurou alcançar* esses limites: colocou toda a sua energia num percurso movido pela aspiração e pelo desejo, que no entanto, ao final, põe a descoberto os seus limites. Muito da riqueza extraordinária desse drama, além da incomparável celebração da particularidade da vida, reside precisamente na descoberta e na exploração desses limites, que nunca são apenas a morte. Aqui, certamente, a permanência de ordens e hierarquias, as categorias usuais do humano exercem a sua necessária pressão. Há uma confusão, uma excitante confusão, à medida que as pressões são tomadas e testadas no ato vivo.

Mas os limites que os homens alcançam no seu desafio à lei não são apenas esses. Há também novos limites, agora, no interior do próprio homem. A ordem pode ser rompida no interior da personalidade tão decisiva e tragicamente quanto em outros âmbitos. Colapso e loucura, como experiências privadas, deixaram-se explorar e compreender há bem pouco tempo. A ênfase, se consideramos o fato em profundidade, não está na nomeação dos limites, mas na descoberta e na exploração intensas e embaralhadas desses limites. As categorias tradicionais se afirmam, mas tudo é colocado em questão, numa explosão tão grande de energia que parece, por vezes, reduzir todo o corpo humano a pedaços. Aqui, decididamente, está uma das origens da estrutura de sentimento que perseguimos: o ímpeto de energia viva, em homens que se apresentam como indivíduos, contra limites que tinham sido, anteriormente, dispostos em uma ordem segura, mas que agora, embora ainda presentes e ativos, são reconhecidos e nomeados de forma nova — questionados, fragmentados e também confundidos, como conseqüência de novas experiências e novas fontes de tragédia. A voz trágica da nossa própria tradição mais imediata se faz ouvir então pela primeira vez: a aspiração por um sentido, nos limites últimos da força de um homem; os sentidos e as respostas conhecidos são afirmados, embora também questionados e derrubados pela experiência contraditória.

A mais importante permanência para a subseqüente história do drama foi a de uma ordem pública no centro da qual acontece, não obstante, a tragédia pessoal. O herói é ainda, usualmente, o homem de posição, o príncipe. Uma ordem pode nascer ou cair com ele, ser afirmada ou rompida por meio dele, mesmo quando aquilo que o impulsiona é uma energia pessoal. O herói trágico é ainda marcado por uma alta condição social que define a sua importância geral, mesmo quando, nesse novo tratamento dado à vida, o herói não é mais idêntico à sua condição, ou pelo menos pode ser visto de uma forma diferente. Se na tragédia grega a condição social do herói, com tudo o que implicava de hereditariedade, parentesco e obediência encerrava e envolvia a personalidade, desenvolvida apenas na exata medida requerida pela ação geral, encontramos agora, na tragédia elisabetana, uma personalidade inserida nos limites de uma condição similarmente caracterizadora e, ao mesmo tempo, estendendo-se para além desses limites; o conflito que pode então resultar dessa coexistência é, muitas vezes, uma das fontes da tragédia. Assim, a tensão geral da ação, que acontece no embate entre as energias vitais exploratórias e tudo o que se conhece por ordem, é repetida, no herói, na tensão que se instala entre o homem visto como um indivíduo e o seu papel social. Essa tragédia formou-se, especificamente, nessas tensões.

Nesta etapa de desenvolvimento, podemos falar, sem incorrer em imprecisão, de uma tragédia humanista, embora ainda não seja possível mencionar, se quisermos ser precisos, a tragédia liberal. A fase seguinte caracterizou-se, com efeito, como um desmoronamento das tensões que haviam produzido aquele teatro notável. No começo do século XVIII, foi feito um esforço definido na Inglaterra para adaptar a tragédia aos hábitos de pensamento da vida burguesa. Essa tentativa, necessária e compreensível, teve pouco êxito imediato, ainda que a sua imitação na França e na Alemanha tenha fornecido um dos elementos para a emergência da tragédia moderna séria. Se olharmos para trás, é fácil atentarmos para a mudança mais comumente discutida: a mudança de *status* do herói.

Stripp'd of Regal Pomp, and glaring Show
His Muse reports a tale of Private Woe
Works up Distress from Common Scenes in Life
A Treach'rous Brother, and an Injur'd Wife.[16]

Mas uma outra coisa está acontecendo, além da mudança de posição:

Long has the Fate of Kings and Empires been
The common business of the Tragick Scene,
As if Misfortune made the Throne her Seat,
And none could be unhappy but the Great...
Stories like this with Wonder we may hear,
But far remote, and in a higher Sphere,
We ne'er can pity what we ne'er can share.[17]

Ou ainda:

The Tragic Muse, sublime, delights to show
Princes distrest and scenes of royal woe;
In awful pomp, majestic, to relate
The fall of nations or some hero's fate:
That sceptered chiefs may by example know
The strange vicissitude of things below;
What dangers on security attend,
How pride and cruelty in ruin end;
Hence Providence supreme to know, and own
Humanity adds glory to a throne.
In ev'ry former age and foreign tongue
With native grandeur thus the goddess sung.

---

[16] "Despido de pompa real e deslumbrante ostentação/ A sua musa conta uma história de infortúnio pessoal/ Desenvolve a desgraça a partir de cenas comuns da vida/ Um irmão traiçoeiro e uma mulher ferida." [N. T.]

[17] "Por muito tempo o destino de reis e impérios foi/ O assunto usual da cena trágica,/ Como se o Infortúnio tivesse feito do trono a sua herdade,/ E ninguém pudesse ser infeliz, exceto os grandes.../ Histórias como essas ouviremos com assombro,/ Mas de modo distanciado e numa esfera mais elevada;/ Não podemos ter piedade daquilo de que nunca compartilhamos." [N. T.]

Upon our stage indeed with wished success
You've sometimes seen her in a humbler dress...
The brilliant drops that fall from each bright eye
The absent pomp with brighter gems supply.
Forgive us then, if we attempt to show,
In artless strains, a tale of private woe.
A London 'prentice ruined, is our theme...[18]

E finalmente:

From lower Life we draw our Scene's Distress:
— Let not your Equals move your Pity less.[19]

O que notamos aqui é a nova e isolada ênfase sobre a piedade: piedade como compaixão. Essa é a indicação de um humanitarismo em crescimento, ao menos como aspiração. Mas o interessante aqui é o contraste entre piedade e pompa, e a forma como se interpreta a tragédia anterior, interpretada como se a classe social propriamente dita fosse o fator decisivo. Era inevitável, está claro, em uma época de revoluções burguesas, que as conexões feudais e pós-feudais entre o poder do príncipe e a ordem do universo fossem rejeitadas. Mas o que acontece, na prática, no âmbito dessa rejeição, é uma evidente perda de dimensão, que podemos definir como a perda de uma vinculação humana em qualquer outro nível que não o nível privado. Humanitarismo, como uma ideologia, é a expressão exata dessa redução. Ele expressa compaixão e solidariedade entre indivíduos, mas tacitamente exclui qualquer concepção positiva de sociedade e, portanto, qualquer visão clara de ordem ou justiça.

---

[18] "A Musa Trágica, sublime, deleita-se em mostrar/ Príncipes atormentados e cenas de infortúnios reais;/ Em uma pompa solene, majestosa, narrar/ A queda das nações e o destino de algum herói:/ Que esses chefes investidos de poderes reais possam por meio de exemplo saber/ Da estranha vicissitude das coisas que acontecem abaixo;/ Os perigos que resultam da segurança,/ E como o orgulho e a crueldade terminam em ruína;/ Deste modo, conhecer a suprema Providência, e a própria/ Humanidade confere glória a um trono./ Em cada época anterior e língua estrangeira/ Com grandeza, assim, a deusa cantou./ Sobre o nosso palco, com votos de sucesso/ Vocês algumas vezes a viram em vestes modestas.../ As brilhantes gotas que caem de cada olho/ Substituem a pompa ausente com as mais brilhantes jóias./ Perdoem-nos, então, se tentamos mostrar,/ Numa linhagem e estirpe simples, uma narrativa de infortúnio pessoal./ Um arruinado aprendiz de Londres é o nosso tema..." [N. T.]

[19] "Da vida inferior extraímos o infortúnio da nossa cena:/ — Não deixem que os seus iguais produzam em ti menos piedade." [N. T.]

É obviamente fácil culpar o burguês por isso, como fizeram tantos historiadores do teatro. Mas a simples censura convenientemente omite a verdadeira etapa intermediária, na qual a ordem feudal, como expressa no drama, desmoronou a partir de dentro. A enfática exploração das tensões entre individualidade e ordem tinha de fato cessado abruptamente no começo do século XVII, no que se refere ao drama. O desafio social decisivo da Revolução Inglesa poderia ter produzido novos tipos de dramaturgia, mas não o fez; a desconfiança puritana com relação ao drama foi provavelmente decisiva para isso. O que aconteceu de fato foi uma separação entre o drama e o corpo mais vivo da sociedade; a redução das grandes tensões da tragédia elisabetana a "pompa" e "ostentação" aconteceu dentro do próprio e persistente drama da minoria. A energia do herói, desejando estender-se aos limites humanos, foi convencionalizada nas posturas fixas da "tragédia heróica". Pope pode descrever o *Catão* [1713] de Addison como

A brave man struggling in the storms of fate,
And greatly falling with a falling State[20]

mas a descrição mais verdadeira, daquilo que veio a ser a tragédia, é a de Cotes:

What pen but yours could draw the doubtful strife
Of honour struggling with the love of life?[21]

---

[20] "Um bravo homem lutando nas tempestades do destino/ E grandiosamente decaindo com um Estado em queda" [N. T.].

O conflito de paixões fixas e formais diante das obrigações igualmente fixas e formais, próprias à posição social elevada e à honra, havia decididamente substituído as tensões anteriores mais criativas. Quando os trágicos burgueses rejeitaram a "pompa", estavam dirigindo-se a um elemento já desprovido de importância.

Posição social, por assim dizer, tornou-se classe, e, uma vez feita essa transformação, era inevitável uma nova definição de tragédia. Posição implicava ordem e conexão; classe era apenas uma separação, no âmbito de uma sociedade informe e indeterminada. A tentativa de estabelecer um elo humano dizia respeito então, necessariamente, a uma questão de solidariedade humanitária em relação a um "infortúnio privado" e a uma "desgraça privada". O crescimento de uma piedade operante se fez acompanhar de uma fé naquilo a que se deu o nome de redenção: e que era, na verdade, remorso e uma mudança de crença. Não se trata apenas de que essa estrutura de sentimento tenha dificultado a própria feitura da tragédia; tal perda seria pequena se a estrutura realmente se mantivesse. Também não se pode afirmar que a tentativa de combinar estruturas díspares produziu, por si só, uma tragédia sentimental, agora desprovida de valor. A perda importante é de dimensão e referência. Há um evidente hiato entre solidariedade privada e ordem pública. Os trágicos burgueses, movidos por piedade e compaixão, e esforçando-se por ser realistas, foram na verdade enganados por esse hiato, no qual nenhum realismo é possível, porque as fontes da tragédia não eram, mesmo na experiência desses trágicos, *somente* privadas. A peça mais conhecida desse período, *The London merchant* [O mercador de Londres] [1731], de Lillo, é explicitamente social. E o que devemos notar, então, é que a piedade e a compaixão têm pouca chance, exceto enquanto gestos, contra os imperativos reais e declarados da nova sociedade. Onde a propriedade está em questão, como nesta história do aprendiz ladrão, o julgamento é claro e incontestável. Vincula-se o roubo ao assassinato de forma sistemática e mística, tal como antes vinculava-se a rebelião à instauração da desordem no universo. Então, o cadafalso é erguido, com a sua

---

21 "Que pena, que não a tua, poderia desenhar a duvidosa disputa/ Da honra lutando com o amor pela vida?" [N. T.]

própria forma de inevitabilidade, e os sentimentos humanitários de piedade e solidariedade têm de ficar à sua sombra. A execução se acompanha da aflição, e o humanitarismo chega, assim, aos seus limites.

O que vemos, assim, por trás da perda de dimensão, é uma ratificação complacente da estrutura social em vigor. O crime não compensa, e o crime tem a ver com a propriedade. A arbitrariedade do poder havia sido, na experiência, um fato ligado ao sangue; as suas pretensões podiam ser descartadas como pompa. Mas a arbitrariedade da propriedade é um dado humano, cujo exame teria exigido uma coragem que faltava aos trágicos burgueses. De forma oblíqua e confusa, reconhece-se que a luta por dinheiro substituiu a luta por poder como um motivo humano e um motivo trágico. A ruptura da família, como efeito da cobiça pelo dinheiro, está obliquamente presente em *Fatal curiosity* [Curiosidade fatal] [1736], de Lillo. Mas a ordem não é questionada de maneira séria, e certamente não pode ser vinculada à dimensão total do desejo humano. A tragédia burguesa foi criticada por ser demasiadamente social, por excluir a referência universal da renascença e da tragédia humanista. Um outro modo de colocar a questão é dizer que ela não é suficientemente social, porque com a sua ética privada de piedade e compaixão não podia transpor as reais contradições do seu próprio tempo entre o desejo humano e os limites sociais agora impostos a ele. Por meio do seu discurso duplo de piedade e convicção, escutamos as primeiras e débeis manifestações do como vítima: com o antigo heroísmo já distante, os limites são conhecidos, embora ainda não nomeados. Quando finalmente conheceram-se e nomearam-se de fato os limites, na figura de uma sociedade falsa, o herói pôde reemergir como um rebelde em luta contra ela. Mas isso aconteceria, efetivamente, apenas um século mais tarde, no período da tragédia liberal.

A tragédia burguesa, como uma força criativa, definhou rapidamente nas suas formas originais. Em certo sentido, tornou-se subterrânea, levada a essa condição pelas suas próprias contradições. A energia questionadora ressurgiu sob estranhas formas na tragédia romântica. O que é absolutamente evidente, ao longo de todas as falhas do drama romântico, é a ocorrência de uma renovação e de uma revigorada afirmação da energia individual. Os desejos do homem são novamente intensos e imperativos; alongam-se, tateantes, e põem à prova o próprio universo. A sociedade é identificada como convenção, e a convenção, como inimiga do desejo. A revolta individual é humanista, num nível consciente. Prometeu e Fausto são os seus heróis característicos. Mas a condição do desejo, inconscientemente, é a de ser sempre proibido. O que então acontece é que as formas do desejo se tornam tortuosas e com freqüência perversas, e aquilo que é visto como revolta é, mais apropriadamente, um desafio desesperado lançado a céu e inferno. Há um interesse correlato dirigido ao remorso: profundo, penetrante, e estendendo-se além de todas as suas causas nominais. Na tragédia romântica, o homem é culpado do definitivo e inominado crime de ser ele mesmo.

A impossibilidade de achar um espaço acolhedor no mundo; a condenação a uma errância culpada; a dissolução do eu e dos outros em um desejo que está além de todos os relacionamentos: esses temas românticos são uma fonte importante de quase toda a tragédia moderna. O desejo é absoluto, mas acontece, paradoxalmente, num contexto em que o homem foge de si mesmo. No interior desse paradoxo, um dramaturgo de gênio afinal iria trabalhar. À época da maturidade de Ibsen, surgiria aquela que seria a última fonte da tragédia liberal: a progressiva e segura identificação de uma sociedade falsa como o verdadeiro inimigo do homem; o nomear, em termos sociais, de uma alienação anteriormente inominada. Esse pensamento social exerceu influências de natureza diversa. Levou, numa direção, à negação da tragédia. O homem não apenas tinha-se feito a si mesmo, mas podia ser refeito por si mesmo. Ao desejo romântico de redenção e regeneração foi dada, nesta tendência, uma definição social mais ou menos precisa: quando o homem chegava aos limites que usualmente davam origem à tragédia, tornava-se consciente da natureza desses limites, e podia começar por suprimi-los. Se essa supressão era vista como um processo social, não levava à tragédia, de modo algum, ao menos no século XIX. A idéia de tragédia, na verdade, era descartada como mistificação e fatalismo: uma ironia que ainda nos ronda, agora que a tragédia coletiva e a sociedade trágica fazem parte, ampla e profundamente, da nossa experiência. Mas essa não foi, de modo algum, a trajetória liberal. O que emergiu dali, como uma imagem dominadora, não foi a revolução, mas o libertador individual. Atuando por conta própria, e por suas próprias razões, um homem sozinho podia modificar os limites humanos e transformar o seu mundo. Tendo atrás de si a tragédia romântica, e à sua frente a tragédia existencialista, essa concepção se apresentava ainda na sua forma mais pura no fim do século XIX. Por um ato de escolha, por um ato de vontade, o indivíduo recusava o papel de vítima e tornava-se um novo tipo de herói. O heroísmo não estava na nobreza do sofrimento, quando os limites eram alcançados. Residia agora, de maneira inequívoca, na própria aspiração. O que se requeria era auto-realização, e qualquer desses processos constituía-se numa libertação geral. O homem, singular, como fato do discurso, tornou-se plural e maiúsculo: Homem.

A tragédia liberal, no seu completo desenvolvimento, alimentou-se de todas as fontes mencionadas, criando, no entanto, numa forma e pressão novas, uma nova e específica estrutura de sentimento. É importante, neste estágio, tentar não fragmentá-la, quando ela aparece em Ibsen. A sondagem humanista dos alcances desconhecidos da vida; a preocupação burguesa com o humanitarismo e com o dinheiro; as intensidades românticas de alienação, remorso e desejo pervertido; o reconhecimento social de instituições inertes e de crenças limitadoras: todas essas facetas estão presentes em Ibsen, mas numa combinação dinâmica, não como influências separadas. Tentar reduzir a sua obra a uma dessas linhas tornou-se uma prática comum na crítica: Ibsen, o crítico social; Ibsen, o romântico ou o existencialista: cada uma delas foi apresentada de forma plausível. Mas o real interesse situa-se onde se situa a obra, no combate dessas forças e na sua combinação num drama específico.

Em suas peças, Ibsen cria de maneira recorrente — e com uma extraordinária riqueza de detalhes — relacionamentos falsos, uma sociedade falsa, uma falsa condição humana. Os pontos de referência ao longo dessa escala são muitas vezes difíceis de distinguir. A mentira imediata está quase sempre presente, mas há uma grande variação na sua referência definitiva, que se volta, algumas vezes, a uma condição que pode ser alterada; outras, a uma condição absoluta; e freqüentemente, de modo ambíguo, a um meio caminho entre as duas. E no entanto a referência generalizadora, qualquer que seja o tipo, é persistente; a mentira nunca é meramente local, porque é vista como o sintoma de uma condição geral. Com relação à tragédia liberal, a luta contra a mentira é, de modo característico, individual; um homem lutando pela sua própria vida.

A vocação de Brand é "Tudo ou nada", e o entrar em acordo é pessoalmente impossível:

Uma coisa sua você não deve desperdiçar,
De todos, o seu eu mais profundo;
Não deve sujeitá-lo, não deve curvá-lo,
Nem deter o fluxo de seu chamado.

Ou ainda:

Realizar completamente o eu,
Esse é um direito do homem,
E não desejo mais que isso.

Ao mesmo tempo, o "direito" é também o "chamado":

Um grande deu-me uma incumbência. *Preciso* segui-la.

O chamado para a totalidade é visto como auto-realização e, no entanto, também como necessário. O direito e a obrigação coincidem na auto-realização, e ainda nas clássicas declarações liberais.

No entanto, o que importa na auto-realização é que ela desafia, mortalmente, a ordem consensual existente. Porque aqui a mentira é real: os homens têm medo da totalidade e da realização. Como argumenta o superintendente:

O modo mais certeiro de destruir um homem
É transformá-lo num indivíduo.

Os homens decidiram-se por uma vida fragmentada, como o caminho mais fácil, mas essa decisão implica a doença da sua própria vida pessoal e da sociedade a que pertencem. A rotina é destrutiva, mas destrutivas são também as quebras violentas de rotina, as simples recusas. O que se requer é uma nova e absoluta concordância porque

Nosso tempo, nossa geração estão doentes
E precisam ser curados.

Desse modo, o indivíduo, realizando-se de maneira absoluta, torna-se — ou se oferece como — o libertador. Essa posição é alcançada de forma recorrente em Ibsen, mas a solução para ela é variável. Em *Pilares da sociedade* [1877], *Casa de bonecas* [1879], *Inimigo do povo* [1882], a recusa em fazer concessões é levada a cabo de maneira clara, tendendo, se não em direção à libertação, pelo menos na direção de um desafio individual positivo. Em *Peer Gynt* [1867], o que parece ser a procura de uma auto-realização mostra-se, ao final, como simples evasão: o eu, sozinho, separado da realidade do mundo e dos relacionamentos, definha e se perde, para ser redimido apenas pelo retorno. Mais comumente, em graus diferentes de intensidade, a luta que o indivíduo trava é vista como necessária *e* trágica. Fugir a uma realização, por causa das concessões feitas, produz relacionamentos falsos e uma sociedade doente; o esforço de atingir a realização, no entanto, termina recorrentemente em tragédia: o indivíduo é destruído na tentativa de escapar do seu mundo parcial.

Esse é o dilema da tragédia liberal — um ponto cuja compreensão é, em muitos aspectos, difícil. A simples posição é a do herói libertador confrontado e destruído por uma falsa sociedade: o mártir liberal. Fica claro que Ibsen conhecia esse sentimento; ele encontra expressão memorável em Stockmann. Mas não é por meio desse modelo que Ibsen leva os seus heróis à morte. Stockmann, confrontando-se apenas com essa realidade, é mais forte e sobrevive:

O homem mais forte do mundo é aquele que permanece o mais isolado.

Nem é por mero acidente e complicação que o herói morre. A tragédia, de fato, é ajustada à forma da aspiração, no significativo conceito de *dívida.*

Na ação e no conjunto de imagens que as peças apresentam, a natureza da dívida é insistentemente explorada. Da mesma forma que o desejo não pode ser simplesmente reduzido à reforma social, a um chamado religioso ou à expressão da personalidade, permanecendo obstinadamente universal — a libertação do espírito e energia humanos —, assim também a dívida não pode ser reduzida a obrigações herdadas, a uma sociedade que se verga ao peso de concessões ou ao pecado original. Essas são comumente as formas nas quais o desejo e a dívida aparecem, mas as peças reais são, mais freqüentemente, um exame das forças conflitantes do que uma definição delas. Assim, ao passo que em *Brand* [1865] há um simples fatalismo —

> O sangue das crianças deve ser derramado
> Para expiar a culpa dos pais

— fica claro, também, que novas dívidas são contraídas na própria recusa a fazer concessões; é o próprio Brand e não meramente Brand, o filho, ou o ser humano que ao final será culpado. A posição seria mais simples se essa culpa fosse então condenada e se a voz que chega por meio da última avalanche — "Ele é o Deus do amor" — fosse um veredicto. Mas não é esse o caso. Brand tinha de fazer o que fez, e todavia era necessário que chegasse até esse ponto. Essa não é uma tragédia ética, em que uma escolha diferente poderia ter trazido segurança. A escolha e o destino não admitem nenhuma alternativa real.

Em Ibsen, o que ocorre reiteradamente é que o herói define um mundo oposto a ele, marcado pela mentira, por concessões e posturas estéreis, apenas para reconhecer, ao longo de sua luta contra esse mundo, que, como homem, ele pertence a esse mesmo universo e tem a herança destrutiva desse mundo dentro de si. Ibsen tentou esta ou aquela saída ao procurar escapar a esse impasse trágico, mas retornou freqüentemente a ele, confessando o seu terrível poder:

> Fantasmas!... Eu quase acredito que sejamos todos fantasmas, Pastor Manders. Não é apenas o que herdamos de pais e mães aquilo que passeia em nós. É todo tipo de idéia inútil, velhas crenças sem vida, e assim por diante. Eles não estão vivos, mas agarram-se a nós por tudo isso e não podemos jamais nos livrar deles. Sempre que leio um jornal, parece que vejo fantasmas movendo-se furtivamente por entre as linhas. Deve haver fantasmas espalhados por todo o país, tão numerosos quanto os grãos de areia do mar. E então somos, todos nós, tão desgraçadamente tomados pelo medo da luz.

Essa postura, afirmada com tanta freqüência, não é um pretexto para render-se à escuridão. O brado pela luz, o desejo de ser capaz de escapar de um tal mundo, é persistente e enfático:

Dê-me ar e o esplendor do dia...
Da escuridão em direção ao dia...
Uma noite de verão no planalto
A alegria da vida... sempre, sempre a alegria da vida — luz e brilho do sol e o ar glorioso...
Mãe, dê-me o sol.

Mas, como essa última frase — o brado de morte de Osvald — nos faz lembrar, a luz é apenas uma aspiração alquebrada nos limites da resistência humana ao sofrimento. O fim significativo é dado, não pela morte de Cristo, mas pela morte de Júlio, o Apóstata.

Bela terra, bela vida... Oh Hélio, Hélio, por que me traístes?

Não há uma desistência da vida e um voltar-se para a morte, não há nenhuma resignação trágica. Os heróis de Ibsen de forma característica morrem lutando, combatendo, procurando o alto: o desejo de luz é confirmado e não negado por essas mortes. Neste sentido, eles são ainda heróis, mas são também heróis trágicos. Os fantasmas

agarram-se a nós ... e não podemos jamais nos livrar deles.

Ou como afirma o liberal Rosmer:

Não podemos jamais nos esquivar a eles, nós, os desta casa.

Ibsen parece depender, como parte da sua linguagem seguramente depende, de uma idéia tradicional do pecado original. Mas a conseqüência da sua obra como um todo é, na verdade, uma transformação desse quadro. Ele jamais abre mão da idéia de uma sociedade falsa, mesmo quando se dá conta de que as complexidades dessa sociedade corroem as vidas daqueles que se opõem a ela. Ele também nunca, verdadeiramente, quis dizer "pecado" ao utilizar a palavra "dívida". As dívidas que têm importância na derrocada de seus heróis estão sujeitas à luta por vida e luz, por mais inconstante que isso algumas vezes se mostre. Quando utilizamos a palavra "pecado" em relação ao desejo de Adão, não levamos em conta a vida humana, em qualquer sentido que implique aspiração e desejo. E no entanto, em Ibsen, esse desejo é profundo e válido. Isso se mostra da forma mais clara em *Imperador e Galileu* [1873], no qual o falso mundo do poder e a falsa doutrina da resignação são igualmente rejeitados, na luta pelo "terceiro império", em que "o espírito dos homens estará novamente de posse de sua herança". É a falsa condição do espírito contra a carne que Júlio combate, porque

> tudo o que é humano tornou-se ilegítimo desde o dia em que o profeta da Galiléia se tornou o soberano do mundo. Por intermédio dele, a vida tornou-se morte.

O desejo diminui, ou é despedaçado, mas nunca é renegado. O mundo de Ibsen, dos dramas históricos às peças nacionais, pode ser sempre reconhecido por este fato: a luta do desejo individual, em uma situação falsa e permeada de concessões, para se libertar e conhecer a si mesmo. Essa é a razão por que não o devemos submeter a uma tradição dramatúrgica do passado, que mostraria o desejo como falso ou ilegítimo. No melhor dos sentidos, esse é, ainda, um mundo liberal.

Ele é também, no entanto, o mundo da tragédia liberal. Implacavelmente, na maioria de suas peças, o desejo afirmado é levado a um ponto de ruptura

> — um lugar confinado, no qual você fica imobilizado. Não há progresso nem retrocesso —

e o herói, quando não o desejo propriamente dito, é despedaçado. Por que isso aconteceria desse modo? Por que, repetidamente, a luta tão poderosa do desejo humano falharia em romper o obstáculo? Não é nenhuma força exterior ao homem aquilo que o despedaça. Como diz Rosmer, indo ao encontro da sua morte:

> Não há juiz acima de nós, e portanto devemos fazer justiça por nossa conta.

Mas a justiça é, ainda, a morte. A convicção da culpa e da necessária retaliação é tão forte como quando era imposta por um desígnio exterior.

E esse é o coração da tragédia liberal, porque passamos da posição heróica do libertador individual, do eu que deseja e que vai contra a sociedade, para uma posição trágica, do eu contra o eu. A culpa, por assim dizer, tornou-se interna e pessoal, da mesma forma que a aspiração era interna e pessoal. A realidade interna, por fim, vem a ser a única realidade geral. O liberalismo, na sua fase heróica, inicia aquela que seria o seu colapso no século xx: o mundo isolado, culpado e encerrado em si mesmo; o tempo do homem como vítima de si mesmo.

Estamos ainda neste mundo, e é duvidoso que consigamos nomear toda a sua força opressiva. Uma ideologia característica o apresentou como verdade e mesmo como ciência, até que a argumentação contrária veio a parecer sem chance. Uma estrutura de sentimento tão profunda quanto esta decreta um mundo, ao mesmo tempo que o interpreta, de forma que o apreendemos pela ideologia tanto quanto pela experiência. Tudo o que se pode dizer, refletindo sobre a tragédia de Ibsen, é que o impasse ali atingido, o impasse heróico no qual os homens morrem quando ainda lutam para escapar a ele, era de fato necessário. Enquanto o desejo é visto como essencialmente individual, não há nenhuma saída — há apenas uma inevitável consciência trágica. Temos de forçar caminho por entre a indubitável consciência social de Ibsen, para descobrir, nas suas raízes, essa mesma consciência individual. Certamente, deve haver reforma, deve-se transformar a "terra doente" em uma terra "sã", mas isso tem de acontecer, sempre, por meio de um ato individual: a consciência liberal *contra* a sociedade. A transformação não deve nunca acontecer *com* as pessoas; se outras pessoas são atraídas por ela, elas podem, no máximo, ser conduzidas. Mas a mudança é, também, com uma freqüência significativa, contra as pessoas; é contra a vontade dessas pessoas que o libertador é jogado, e a desilusão então não se faz esperar. Ele fala em nome do desejo humano, como um fato geral, mas só conhece o desejo como uma realização pessoal. O eu então faz a sua descoberta mais terrível: não apenas há um mundo fora dele, resistindo a ele, mas há, também, outros eus, capazes de sofrimento e desejo similares. É possível então redefinir a realização do eu: um distanciar-se do mundo e dos outros; a solidão da alta montanha. Mas o desejo incluía a alegria de viver: a vida na terra, a vida de homens e mulheres, pela qual o herói é ainda governado, mesmo quando se força a rejeitá-la. O conflito, então, é na verdade interno: um desejo de relacionamento, quando tudo o que se conhece por relacionamento tem um caráter restritivo; o desejo reduzido a uma imagem na mente, até que fique claro que a busca por calor e luz terminou em frio e escuridão. Todo movimento que se estenda na direção de um relacionamento termina em culpa. É significativo que não haja, em nenhuma parte, em Ibsen, um relacionamento ativo, duradouro e amoroso; a imagem de um relacionamento assim, ao final de *Peer Gynt*, é também um abandono do esforço, um retorno à mãe, tanto quanto a descoberta de um par. Mais freqüentemente, o laço que une ao progenitor não é nem mesmo uma recaída. Há uma espécie de terror na própria hereditariedade. A relação progenitor-filho é — da mesma forma como mais tarde a questão se mostraria na psicologia freudiana — culpada enquanto tal, e a revelação da face ou do sentimento de pai ou mãe por trás do adulto é em si mesma aterradora. Esse vínculo inevitável assombra, de modo literal, a idéia liberal do eu. Neste sentido, nascer é ser culpado e a hereditariedade é, inevitavelmente, "dívida", porque a identidade do eu "livre" é limitada e refutada pela necessária hereditariedade física. O vínculo com outros é involuntário e está no sangue. Para o ser liberal, isso não é vinculação, mas contaminação.

Então, compelidos por um desejo individual que não pode admitir nenhuma conexão definitiva, as personagens adultas de Ibsen simplesmente envolvem e destroem umas às outras, além da possibilidade de realização. A liberdade é definida como o afastamento em face dessa rede intrincada, ou ainda como o ato que a desmascara em nome da verdade. Mas não há lugar para onde o homem possa escapar, exceto pela renúncia à vida e ao desejo individuais, que são ainda ativos e indutores. O desejo é constantemente traído pelo desejo. A mais ativa busca para realizar o eu conduz para longe das pessoas em relação às quais se deseja alcançar realização. Foi isso que Ibsen reconheceu em suas últimas peças, mais notadamente no "Epílogo dramático":

> Vemos o irrecuperável apenas quando...
> Quando?...
> Quando nós os mortos despertamos.
> O que enxergamos realmente, então?
> Enxergamos que nunca vivemos.

A busca de auto-realização teve como fim a negação da vida:

> Foi suicídio, um pecado mortal contra mim mesmo. E esse pecado não poderei expiar jamais.

É o reconhecimento trágico definitivo: o eu, que é tudo o que se conhece como desejo, conduz para longe da realização, na direção da sua própria queda.

No âmbito da consciência liberal, desse reconhecimento não há saída. O que há é ou o movimento que se volta para um desejo comum a todos, para aspirações comuns — o que politicamente define o socialismo —, ou a aceitação, relutante, em princípio, mas que se torna paulatinamente mais forte e mais ensombreada, do fracasso e do colapso como comuns e inevitáveis. De um modo ou de outro, uma condição absoluta é afirmada, e o eu diferenciado torna-se dramaticamente raro. É verdade que Shaw, em *Joana d'Arc* [1923] e em outras peças, pôde conservar o modelo mais simples, que apresentava o indivíduo heróico e libertador como aquele que é destruído por uma falsa sociedade. Numericamente, muitas outras peças repetiram essa situação, mas, ao menos no drama europeu, esse padrão comumente deixou de incluir qualquer das energias e problemas mais profundos do ser humano. O indivíduo heróico, como em Shaw, sobrevive apenas como um retrato romântico, esvaziado de sua personalidade, de modo que o papel, na prática, possa ser encenado sem dificuldades. O ato de libertação, de modo correspondente, é histórico e político num sentido restrito; não se configura como uma busca humana absoluta, mas como uma causa limitada, aqui e ali. O problema do indivíduo frustrado se oculta na sua transformação teatral em um movimento que deixa todos os problemas mais profundos, em relação à história e à personalidade, intocados.

A corrente principal da tragédia seguiu um outro rumo: na direção do mundo encerrado em si mesmo, culpado e isolado do colapso do liberalismo. Será necessário seguir o seu curso por meio das suas intrincadas fases específicas. Mas, com Ibsen em mente, será válido observar brevemente as peças de Arthur Miller, que representam, essencialmente, uma tardia revitalização da tragédia liberal, à beira (mas apenas à beira) da sua transformação no socialismo. O que distingue Miller da maioria dos dramas contemporâneos de culpa e colapso é que ele retém aquela consciência de uma falsa sociedade, de uma condição alterável. Em *Todos eram meus filhos* [1947] estamos, sob vários aspectos, de volta às peças de Ibsen: uma mentira específica torna-se a demonstração de uma mentira geral. Joe Keller, um pequeno fabricante, cometeu um crime de natureza social, pelo qual no entanto não teve de responder perante a lei. Ele consentiu na remessa de peças defeituosas para a Força Aérea, durante a guerra, e permitiu que um outro homem sofresse as conseqüências do seu ato e fosse preso. A ação da peça diz respeito a um crime social que se transforma em crime pessoal (pela morte do próprio filho de Keller, que era piloto), e que é, por meio da compreensão deste movimento, transformado mais uma vez em crime social, numa compreensão nova do que é a sociedade. Essa é, na verdade, a superação da alienação:

> O problema de Joe Keller... não é que ele não seja capaz de distinguir o certo do errado, mas que a sua inclinação de pensamento não admite que ele, pessoalmente, tenha alguma conexão viável com o seu mundo, o seu universo ou a sua sociedade.

Esse é

> o conceito de um homem que se torna uma função de produção ou distribuição até o ponto em que a sua personalidade se separa da ação que ela produz.

Vendo um caso específico, ao qual é vinculado por ser o pai, ele é forçado a reconhecer o fato, comum a todos, da conexão humana:

> Eu penso que, para ele, eles eram todos meus filhos. E acho que eram, acho que eram.

Essa nova consciência positiva, no entanto, não pode ser mais do que uma declaração; é um novo sentimento de responsabilidade e de culpa coletivas pessoalmente afirmado, mas a tragédia está no fato de que ele é retrospectivo. Keller e aqueles que ele matou podem apenas ser vítimas.

Esse sentido da vítima é profundo em Miller. *As bruxas de Salém* [1953] pode nos lembrar, dramaticamente, de *Inimigo do povo*, mas há ali um sentido inteiramente novo do terrível poder da perseguição pública. Os indivíduos sofrem por aquilo que são e naturalmente desejam, mais do que por aquilo que tentam fazer, e os inocentes são levados de roldão junto com os culpados com uma força epidêmica. A consciência social transformou-se de maneira decisiva. A sociedade não é meramente um sistema falso, que o libertador pode desafiar. Ela é ativamente má e destrutiva e reivindica suas vítimas simplesmente por estarem vivas. A sociedade ainda é vista como uma instância falsa que pode ser alterada, mas o simples fato de viver nela é suficiente para tornar-se a sua vítima. Em *A morte do caixeiro-viajante* [1949], a vítima não é o inconformista, o heróico mas derrotado libertador; ela é, antes, o conformista, o emblema da sociedade propriamente dita. Willy Loman é um homem que de vender coisas passou a vender a si mesmo, tornando-se, de fato, uma mercadoria que, como outras mercadorias, será a certa altura descartada pelas leis da economia. Ele atrai a tragédia para si não por opor-se à mentira, mas por vivê-la. Ironicamente, a forma do seu desejo é de novo a forma da sua derrota, que não almeja, agora, nenhum fim libertador. Ele quer simplesmente arranjar-se e ver a si e aos filhos bem. A vinculação entre pais e filhos, vista como necessariamente contraditória, é mais uma vez tragicamente decisiva. Forma-se então uma nova consciência: a consciência do herói que não vê nenhuma saída em vida, mas que pode tentar afirmar, na morte, a sua perdida identidade e vontade.

Proctor, em *As bruxas de Salém*, morreu como um ato de autopreservação: preservação da verdade de si mesmo e dos outros, em oposição às mentiras da autoridade persecutória.

Como posso viver sem o meu nome?

Esse sentido de comprovação pessoal por meio da morte constitui o último estágio da tragédia liberal. Em *As bruxas de Salém*, ele é virtualmente a posição do mártir liberal, ainda que tornada caracteristicamente mais complexa pela culpa pessoal de Proctor. Mas em *A morte do caixeiro-viajante* e *Panorama visto da ponte* [1955] essa implicação mais ampla está ausente. Não se trata agora do mártir, mas da vítima; o indivíduo desconexo. Na morte de Willy Loman, a ausência de conexões confirma um fato geral em relação à sociedade; na morte de Eddie Carbone, Miller retrocedeu ainda mais, e a morte da vítima exemplifica uma condição absoluta. Aqui, mais uma vez, ao final de um processo, vemos o eu lutando contra o eu. O desejo é reanimado, liberando energias que destroem. À medida que Eddie se afasta da rotina e se envolve com o desejo, há uma rápida desintegração: os conhecidos ritmos sexuais se decompõem em perversas variações, que agora são as únicas a ter energia. Ele rejeita a sua mulher à medida que o seu desejo se transfere para a menina que eles criaram. E, quando a sua energia mais vital o impele em direção ao incesto e à homossexualidade, a culpa torna-se de tal forma parte do desejo que a sua identidade e os seus vínculos usuais são simplesmente destruídos. No terror do seu intrincado ciúme, ele trai as conexões humanas que pautavam a sua vida, entrega imigrantes da família de sua mulher à sociedade inumana e hostil. Quando desejo e culpa são assim inextrincáveis, não há como viver, e ele provoca a sua própria morte gritando "Eu quero o meu nome".

É um último grito trágico, num mundo que se desintegra. O desejo humano destrói a si mesmo, sob pressões intoleráveis, e a figura do herói individual, que poderia refazer a sua vida e o seu mundo, está agora completamente esquecida — é uma das histórias antigas —, enquanto o homem contemporâneo isolado, não desejando nada mais do que ser ele mesmo, fracassa até mesmo nisso, transferindo então a significância para o seu nome e a sua morte.

Preservar a vida, deixar as coisas como estão, é "contentar-se com pouco", afirma Miller no fim de *Panorama visto da ponte*. E, se assim é em uma falsa sociedade que o indivíduo isolado não pode transformar, então o original impulso liberal de completa auto-realização torna-se inevitavelmente trágico. O eu que almeja e deseja destrói o eu que vive; a rejeição da vontade é, todavia, igualmente trágica: uma corrosiva insignificância, à medida que o eu é abatido.

A última etapa, que se faz clara em *Depois da queda* [1964], é a aceitação e generalização precisamente dessa insignificância: o reconhecimento pessoalmente urgente e no entanto definitivamente complacente de que desejo e culpa são inextrincáveis; a identificação da falsa sociedade — tortura, traição — como parte dos nossos próprios desejos, de modo que ela não possa mais ser contestada, de maneira significativa — ou mesmo desafiada de modo amargo pela morte — tendo simplesmente de ser confirmada, perdoada e tolerada em meio a um sofrimento isolado e estilhaçado. Neste ponto, então, o impasse é absoluto e somos, todos nós, vítimas: a aspiração ela mesma é apenas um disfarce para a crueldade. Mas, quando isso acontece na mentalidade de toda uma cultura, a tragédia liberal encontra o seu fim no seu próprio beco sem saída.

2. Tragédia privada

Strindberg, O'Neill, Tennessee Williams

Há um tipo de tragédia que termina com o homem nu e desamparado, exposto à tempestade que ele mesmo desencadeou. Esse pôr-se a descoberto na luta tem sido um impasse comum ao humanismo e ao liberalismo. Mas há um outro tipo de tragédia, superficialmente muito parecido com esse, que na verdade começa com o homem nu e desamparado. Toda energia primária centra-se nesse ser isolado que deseja, se alimenta e luta a sós. A sociedade é, na melhor das hipóteses, uma instituição arbitrária para impedir que essa horda de criaturas destruam umas às outras. E, quando essas pessoas isoladas se encontram nos chamados relacionamentos, as suas trocas são, inevitavelmente, formas de luta.

A tragédia, desse ponto de vista, é inerente. Não se trata apenas de que o homem é frustrado por outros homens e pela sociedade nos seus desejos mais profundos e primários. A questão é que esses desejos incluem, também, destruição e autodestruição. Dá-se, àquilo que é chamado desejo de morte, a condição de um instinto geral, e o que deriva desse desejo, ou seja, destruição e agressão, é visto como essencialmente normal. O processo da vida é então uma luta contínua e um contínuo ajuste das poderosas energias que se voltam para a satisfação ou para a morte. É possível conferir grande ênfase ao estado de satisfação, mas, no interior deste pensamento isolado, é inevitável que a satisfação, por mais intensa que seja, assuma uma dimensão temporária e envolva a subjugação ou a derrota de um outro. O desejo de morte pode ser menos forte, ou mais profundamente disfarçado, mas, quando alcançado, é obviamente permanente. Então, no interior dessa forma, vida e morte têm uma outra avaliação, que repudia esquemas tradicionais. A tempestade que acomete a vida não é necessariamente desencadeada por qualquer ação pessoal; ela começa quando nascemos, e o nosso abandono a ela é absoluto. A morte, por oposição, é uma espécie de realização, capaz de trazer, comparativamente, ordem e paz.

A obra de August Strindberg é o mais desafiante e singular exemplo nesta linha de tragédia. Discutida de maneira esquemática, mesmo em seus numerosos livros escolares ortodoxos, uma tal versão do homem pode parecer indiferente ou absurda. Mas, quando carregada de experiência e de poder dramático, o que surge é, freqüentemente, de natureza diversa. Vê-se que, em muitos aspectos, a versão esquemática exclui, de maneira notável, muitos tipos de ação e sentimento reais. E, no entanto, historicamente, a emergência dessa versão pareceu mais notável pela sua capacidade de inclusão, expondo muitas formas conhecidas de ação e sentimento a uma luz nova e poderosa. A tragédia das relações destrutivas, quando transposta a modos de vida apenas recentemente descritos e quando transmitida e generalizada de modo persuasivo, teve, para muitos, a força de uma revelação.

Strindberg escreveu no seu "Prefácio" a *Senhorita Júlia* [1888]:

> Pessoalmente, encontro a alegria da vida nos seus combates tensos e cruéis, e o meu contentamento reside em vir a conhecer algo, em aprender algo.

O centro de interesse é característico: os "combates tensos e cruéis" são certamente um epítome. Mas a atenção é modulada, nesta fase inicial da obra de Strindberg, pelo espírito de indagação, pelo desejo de conhecimento e compreensão. De modo similar, as premissas inumanas de Freud foram moduladas de forma heróica ao longo de toda a sua vida pelo longo esforço de compreensão e cura. O desenvolvimento final dessa configuração, quando os "combates tensos e cruéis" são assumidos como a verdade inteira, sendo então meramente expostos, vem mais tarde, e por meio de outras mãos.

Quando os trágicos burgueses falavam de tragédia privada, estavam voltando a sua atenção para a família, como uma alternativa ao Estado. A sociedade, de modo característico, era uma noção perdida. A vida pessoal era um assunto familiar. A desintegração de uma família motivada por desejos pessoais distintos era vista, já naquele momento precoce, como um tema trágico. Mas o tipo de desintegração que dominaria finalmente a imaginação burguesa significava mais do que isto. Vimos como, na tragédia liberal, a questão da hereditariedade vinculou-se à contaminação e ao horror. O mundo de Strindberg e de muitos escritores depois dele é um estágio que vai além até mesmo disso. No âmbito das relações primárias, que são intensamente valorizadas, o fator da mácula é tomado como natural, e é menor se comparado à associação entre amor e destruição: uma associação tão profunda que não pode ser vista, da maneira como os escritores liberais supunham, como o produto de uma história específica; ela é, antes, universal e natural, em todos os relacionamentos. Homens e mulheres procuram destruir-se uns aos outros no ato de amar e de criar uma nova vida, e essa nova vida é por si mesma sempre culpada, não tanto pela hereditariedade nela implicada como pelas relações no interior das quais ela, inevitavelmente, nasce. Ela é usada como arma e recompensa na luta constante dos pais, e é, ela mesma, não desejada; não apenas por ser ela, mas repetidamente não desejada porque não há um lugar definitivo para a nova vida no lugar em que nasce — e a perda deste lugar caracteriza-se como uma absoluta vulnerabilidade, assombrada pelos desejos de um retorno impossível. Desse modo, a criação da vida e a sua condição são igualmente trágicas: uma dor profunda e terrível, que os desejos ativos de amor e desenvolvimento acabam apenas acentuando e confirmando: acentuando, porque as suas alegrias são breves; e confirmando, porque, por sua natureza, eles conduzem de volta para o mesmo processo de ferimento e luta. Amor e perda, amor e destruição são os dois lados da mesma moeda.

> *Capitão* — ... Meu pai e minha mãe não me *queriam*, e assim eu nasci sem ser desejado. Por isso, achei que me completava quando eu e você nos tornamos um, e esse é o motivo pelo qual você adquiriu todo o controle.
>
> *Laura* — ... Esse é o motivo por que amei você como se fosse meu filho. Mas

> sempre que você se mostrava, em vez disso, meu amante, você deve ter notado a minha vergonha. Os seus abraços eram um deleite seguido por dores terríveis de consciência, como se o meu próprio sangue se envergonhasse. A mãe tornou-se amante! Esse é o ponto em que estava o erro. A mãe, então, era sua amiga, mas a mulher, sua inimiga, e amor entre os sexos é disputa. E não imagine que eu me entreguei a você. Eu não me entreguei, eu tomei — aquilo que queria....

Essa é a declaração central naquela que Strindberg chamou "minha tragédia, *O pai*". O capitão é levado à loucura por uma mulher determinada, a qualquer custo, a ter o controle sobre a criança. A parte do homem na criação foi apenas tolerada, e agora que o seu papel foi cumprido ele pode ser expulso. No entanto, não é somente a crueldade de Laura, apoiada pelas outras mulheres, que leva o capitão ao colapso. É também a perda da vontade de viver, quando ele descobre o que acredita ser a verdade sobre o papel de um pai:

> Para mim, que não acredito na vida depois da morte, a criança era a minha idéia de imortalidade, talvez a única idéia que tenha uma expressão real. Tire isso, e você corta o que sustenta a minha vida.

E no entanto o ato de tirar e levar para longe chega a ser visto como inevitável:

> Você nunca se sentiu ridículo no seu papel de pai? Não conheço nada tão risível quanto ver um pai levando o seu filho pela mão, ao longo da estrada, e vê-lo falar sobre os seus filhos. "Os filhos da minha mulher", ele deveria dizer... Meu filho! Um homem não tem filhos. São as mulheres que concebem, e esse é o motivo por que o futuro é delas, ao passo que nós morremos sem jamais ter tido filhos.

Na força de *O pai* [1887] e de *A dança da morte* [1900], Strindberg representa essa visão a um só tempo terrível e absurda. A combinação de características explica o tom das peças, desprovidas de piedade apenas porque carregam a presença simultânea da exasperação e da repulsa. O sofrimento é conhecido e profundamente respeitado, mas há também a força de um protesto contra o que é impossível e, no entanto, permanente.

O fato de que a visão sobre o relacionamento destrutivo esteja ainda, nessa etapa, vinculada a outras energias e potencialidades é especialmente relevante para Strindberg. O desejo de conhecimento, tal como nos experimentos do capitão, é real e aparentemente absoluto até que o ódio originado no casamento o destrua. E, no discurso sobre o significado que tem a criança, há referências explícitas às idéias de vontade, finalidade e imortalidade. É parte constitutiva da tragédia, então, que esses impulsos humanos sejam interceptados pelo raiz da vida.

Strindberg descreveu a si mesmo como um naturalista, num texto que é muito mais que a descrição de um método:

> O naturalismo não é um método dramático, como aquele de Becque, mera fotografia que inclui tudo, até mesmo o grão de poeira sobre a lente da câmera. Isso é realismo; um método posteriormente exaltado como arte, arte miúda e diminuta, que não consegue ver a floresta no lugar das árvores. Esse é o falso naturalismo, que acredita que a arte consiste simplesmente em esboçar um fragmento da natureza de um modo natural; não o grande naturalismo, que busca aqueles pontos da vida nos quais ocorrem os grandes conflitos, regozijando-se em ver aquilo que não pode ser visto todos os dias.

É pena, talvez, que os usos subseqüentes de "naturalismo" e "realismo" tenham se voltado para direções completamente opostas, em cada um dos casos, às definições oferecidas por Strindberg. Mas a compreensão do ponto central não é difícil. Para Strindberg, o naturalismo era em primeiro lugar uma atitude diante da experiência, o que determinou a substância da sua arte. O método dramático resultava diretamente da natureza dessa experiência. O princípio de seleção foi muito apropriadamente chamado "naturalismo", em linha com o uso filosófico, mais do que com os usos críticos do termo. Strindberg escreveu, por exemplo:

> O naturalista aboliu a culpa abolindo a Deus.

Na própria obra inicial do dramaturgo, esse ponto de vista é evidente. Essa é a principal razão pela qual a tragédia assume uma feição nova. A sentença citada encontra-se no meio de uma explicação de por que a senhorita Júlia é trágica:

> Ela é uma vítima da discórdia que o "crime" de uma mãe produziu numa família; uma vítima, também, das frustrações do dia-a-dia, das circunstâncias da sua própria constituição incompleta — todos os quais, juntos, são os equivalentes das velhas idéias de Destino e Lei Universal. O naturalista aboliu a culpa abolindo a Deus; mas as conseqüências de uma ação — punição, prisão ou o medo de ser punido e preso —, essas ele não pode abolir pela simples razão de que elas permanecem seja o réu absolvido ou não em seu julgamento; porque um cidadão ferido não é tão amável quanto pode bem se dar ao luxo de o ser um forasteiro que não tenha sido ferido.

Desta maneira, não há justiça ou lei externa, mas há dor e vingança, abandono e ódio: a luta humana, sem artifícios ou sutilezas. Esse é um espaço suficiente para que os seres humanos destruam-se uns aos outros, e de fato, para que destruam a si mesmos — como Strindberg argumentará — impelidos por suas próprias idéias e ilusões.

No entanto, enquanto o vínculo externo é estabelecido, é possível a adoção de um outro ponto de vista. Em *Senhorita Júlia*, especialmente, Strindberg vincula as paixões destrutivas a uma luta de classes sociais:

> Deste modo o criado continua a viver, ao passo que a senhorita Júlia não pode viver sem honra.

Ele sugere, até mesmo, que Jean seja um tipo mais forte e superior, e que deveríamos ver a luta por este ângulo:

> O mal absoluto não existe; a ruína de uma família implica a boa fortuna de outra, que, por meio daquela ruína, é habilitada a se erguer.

Essa é, indiscutivelmente, uma espécie de naturalismo, do tipo que se tornou popular pela falsa analogia estabelecida entre a evolução biológica e a luta de classes e entre indivíduos. A "sobrevivência do mais apto" foi traduzida como a vitória do mais forte; deste modo, mesmo conflitos violentos contribuiriam para a felicidade geral. Strindberg tentou árdua e brilhantemente reter essa concepção, ainda que, em retrospecto, ela seja equivocada:

> A senhorita Júlia é uma personagem moderna; não que a "semimulher", a mulher que odeia homens, não tenha existido em todas as épocas; ela é moderna porque foi descoberta agora, tomou a dianteira e se fez ouvir. A semi-mulher é um tipo que abre caminho, aos empurrões, que se vende, hoje em dia, por poder, por títulos, por distinções, por um diploma, da mesma forma como costumava se vender por dinheiro. E aponta para a degeneração. Não provém de uma boa espécie — porque não perdura —, mas, infelizmente, transmite a sua própria miséria a outra geração; a escolha de homens degenerados, além disso, parece inconscientemente recair sobre esses tipos, de modo que eles multiplicam e produzem uma descendência de sexo indeterminado, para a qual a vida é uma tortura. Felizmente, essas mulheres são destruídas, seja por falta de harmonia com a realidade, seja por meio da revolta incontrolada do seu próprio instinto oprimido e do esfacelamento do seu desejo de emparelhar-se com os homens. O tipo é trágico, oferecendo o espetáculo de uma luta desesperada com a natureza; trágico, também, como uma herança romântica que o naturalismo agora dissipa, e cujo único desejo é a felicidade; e, para a felicidade, são necessários tipos fortes e bem constituídos.

O retrato é vigoroso e a análise, social. Mas, na prática, Strindberg não conseguiu sustentar esse ponto de vista alternativo. O elemento de classe no relacionamento de Júlia e Jean é importante, certamente, mas por trás e por meio dele fala mais alto um padrão diferente. Não se trata apenas de que o próprio Jean não corresponda ao "tipo forte e bem constituído" do comentário de Strindberg. A questão é que o sexo é ou indiferente, como com Kristina, ou é a febre no sangue de Júlia, trazendo consigo a sua própria violência. No interior desta situação específica, que tem uma importância peculiar, o padrão supostamente universal reaparece, assemelhando-se então em muito com o destino. Entre homens e mulheres há apenas o que se toma um do outro, e a reação a isso é o ódio. Em nenhuma outra parte da literatura moderna esse ritmo se fez ouvir de forma mais poderosa. A dança da excitação sexual é, mais uma vez, a dança da morte.

O poder de Strindberg como dramaturgo é a sua ênfase no processo:

> O processo psicológico é principalmente o que interessa à nova geração; as nossas almas inquisidoras não se contentam em ver algo acontecer; elas têm de saber, também, de que maneira isso acontece.

Neste sentido, Strindberg é, de maneira preponderante, o dramaturgo da psicologia dinâmica. Sua criatividade é extraordinária no plano da pura técnica, o que se revela na habilidade de encontrar novas formas dinâmicas por meio das quais os processos psicológicos possam ser representados. O mérito desse tipo de comprometimento é, de todo modo, a sua particularidade: o detalhe convincente de um relacionamento de fato destrutivo. E, no entanto, pode-se afirmar, quanto a Strindberg, do mesmo modo que em relação a grande parte da psicologia do século XX, que por trás da particularidade do detalhe há um firme e até mesmo rígido conjunto de generalizações e suposições. Mostrar que um determinado relacionamento é destrutivo pode ser empírico e dinâmico, mas o efeito decresce em qualquer análise definitiva quando nos damos conta de que o relacionamento resulta de uma suposta condição geral. Nada do que é mostrado sobre relacionamentos e sobre a especificidade do detalhe pode ser tomado como mero adorno, se a decisiva e determinante premissa for a de um isolamento pessoal num mundo desprovido de sentido. O relacionamento é, então, por definição, destrutivo: não apenas porque seres isolados não podem se unir, podendo apenas colidir e causar dano uns aos outros, mas também porque as breves experiências de união física, seja no amor sexual, seja na infância, são inevitavelmente destrutivas, fragmentando ou ameaçando o isolamento que é tudo o que se conhece de individualidade:

> Nós, como o resto da humanidade, vivemos as nossas vidas, inconscientes como crianças, cheios de fantasia, ideais e ilusões. E então despertamos. Sim, mas acordamos com os pés no travesseiro, e o homem que nos acordou era também ele um sonâmbulo... Não foi mais do que um pequeno adormecer, pela manhã, com sonhos violentos, e não houve despertar.

Esse é o sentimento do capitão em *O pai*, quando o seu casamento é destruído, embora a generalização seja característica. Esse mundo, o mundo do sonâmbulo, do sonhador, do forasteiro torna-se, nas últimas peças de Strindberg, absoluto. O foco voltado para as relações específicas é abandonado, e em seu lugar surge uma consciência isolada. A luta humana, nesse extremo de dor, torna-se totalmente interna. As outras pessoas são simplesmente imagens no interior de uma agonia pessoal.

Rumo a Damasco [1898-1901] é uma tentativa de pôr fim a essa agonia, e é significativo que a busca, em última análise, seja uma busca de morte, como o único fim concebível. De maneira característica, no entanto, em um mundo sem Deus, busca-se

> a morte sem que morrer seja necessário — mortificação da carne, e do antigo eu.

Não se trata apenas de que toda experiência seja vista como uma instância destrutiva, como se as outras pessoas e todos os relacionamentos passados se agrupassem para dar forma a um desenho macabro e atormentado. A questão é também que, nessa agonia, o eu se fragmenta, tornando-se definitivamente alienado. A personagem central é o Desconhecido, que é primeiramente um estranho em relação a si mesmo:

> Desconhecido — Corre o segredo, na família, que eu tenha sido trocado ao nascer... Uma criança que os elfos colocaram no lugar do bebê que nasceu... São esses elfos as almas dos infelizes, que ainda esperam redenção? Se assim é, sou o filho de um espírito mau. Acreditei, uma vez, estar perto da redenção, por intermédio de uma mulher. Mas nenhum erro poderia ter sido maior. A minha tragédia é que não posso envelhecer; isso é o que acontece aos filhos dos elfos...

> Dama — Talvez você possa se tornar uma criança, novamente.
>
> Desconhecido — Teríamos que começar com o berço; e, dessa vez, com a criança certa.

Na convicção de que há forças malignas que roubaram a sua identidade, o Desconhecido transforma e insere todas as pessoas que vê em seu próprio padrão de culpa e agressão. Mesmo a sua busca de autoconhecimento e o desejo de libertar a si mesmo e aos outros transformam-se em atos destrutivos. Todo relacionamento torna-se violento, não tanto na sua substância, como nas incipientes e malignas forças que agem sobre ele. O Desconhecido anseia pela redenção por meio de uma mulher, mas isso é apenas alcançado pela transferência do mal:

> O mal que havia nele era muito forte; você tinha que arrancar dele o mal, e fazer com que esse mal penetrasse em você mesmo para ser capaz de libertá-lo.

Essa imagem profundamente sexual marca a destruição do mais vivo impulso do homem. Ela pode ser comparada à destruição da esperança de salvação que o Desconhecido vê numa nova vida, na vida de uma criança:

> O que pode ser mais encantador, mais radiante? O primeiro, o único, o último que conferiu um sentido à vida. Também eu já sentei ao sol de uma varanda, na primavera, sob a primeira árvore a se cobrir de um verde renovado; e uma pequena coroa coroava uma cabeça, e um véu branco pousava como o sereno da manhã sobre uma face — que não era a face de um ser humano. Depois veio a escuridão.

Muito além da particularidade de relações específicas, esse poderoso conjunto de imagens alcança as raízes da vida e as destrói. E o paradoxo é que apenas o mais intenso amor à vida, o mais ardente desejo, a mais clara percepção da beleza poderiam produzir, por inversão, esse terror extremo. Não é apenas o homem — aquele que busca — ou o homem — aquele que promove a libertação — que se vêem reduzidos a uma cega agonia e a uma busca desesperada e errante. É a vida humana, enquanto tal, que percorre em aspirais descendentes um voluntário e impetuoso movimento em direção à morte. A peça acaba em conversão e redenção, desprovidas, no entanto, de conexão e esperança. As sentenças de paz cobrem um simples lapso, quando a agonia é afinal intolerável. Essa não é uma tragédia sobre o homem e o universo, ou sobre o homem e a sociedade. É uma tragédia que entrou pela corrente sangüínea: a derradeira e isolada tragédia, que se desenvolve além das relações humanas, e acontece no processo da vida propriamente dito.

A obra de Strindberg, depois de *Rumo a Damasco*, alcança a espécie de estabilidade que lhe é possível depois de um tal reconhecimento. É o mundo imobilizado da culpa coletiva e esmagadora. Como em *A sonata dos espectros* [1907]:

> *Múmia* — Ah! Meu Deus! Se ao menos pudéssemos morrer! Se pudéssemos morrer!
> *Velho* — Mas por que vocês se mantêm unidos, então?
> *Múmia* — O crime e a culpa nos prendem. Quebramos os nossos laços e nos separamos inúmeras vezes, mas somos sempre novamente arrastados um para o outro.

Toda a tentativa de se expressar e de contar a verdade é confrontada com a revelação do caráter cúmplice daquele que se dispõe a dizer a verdade. O Estudante, ao final, compreende que não há libertação senão na morte. Ele se senta com a mocinha debaixo das flores cintilantes, mas sabe que o casamento e a realização são impossíveis, nesta casa de culpa e decadência. Ela morre, e novamente tudo o que se pode fazer é dar as boas-vindas à morte:

> A libertadora aproxima-se. Bem-vinda, tu, pálida e gentil. Dorme, encantadora, infeliz e inocente criatura, cujos sofrimentos são imerecidos... Dorme sem sonhar... Pobre criança, filha deste mundo de ilusão, culpa, sofrimento e morte, esse mundo em eterna mutação, desilusão e dor. Possa o Senhor do Paraíso ter misericórdia de ti em tua viagem.

E a misericórdia, ao final, é a viagem para a morte. O Senhor é o Senhor do

Paraíso, não o Senhor da Terra. Todas as coisas criadas foram afastadas de sua misericórdia; esta só pode reaparecer na recaída em direção à morte. O humanismo desapareceu inteiramente nesse processo que faz a tragédia penetrar a corrente sangüínea, pois uma tal visão de Deus é propriamente a visão do medievalismo tardio, que o humanismo desafiou: de um Deus separado de Suas criaturas que, enquanto vivem, estão fora do seu alcance e que, no ato de viver, produzem o mal e a dor — a sua energia sendo transformada em febre, o fluxo do desejo convertido em autodestruição, até que a morte venha libertá-las.

Seria difícil acentuar em demasia a persistência desse padrão na literatura do século xx. É um "mundo pela metade" peculiar, do qual Deus está ausente — ou está presente apenas na ausência —, mas no qual o mal e a culpa são próximos e recorrentes, não apenas em relacionamentos determinados, mas como uma espécie de força vital: um elemento que é por fim reconhecido sob e além das aspirações e desejos individuais. Enquanto esse padrão se mantém, todo relacionamento efetivamente destrutivo pode ser visto como uma experiência que o confirma, e deste modo, freqüentemente, deixamos de notar como a interpretação e a seleção estão sendo conduzidas, de maneira consciente e inconsciente, pela convicção da existência de uma verdade geral. Superficialmente, essa literatura é empírica e, com uma freqüência significativa, autobiográfica ou baseada em casos conhecidos. Mas o tipo de garantia que isso oferece tem de ser comparado à presença, nessas obras, de absolutos característicos, tomados como derivados da experiência ou até mesmo científicos nos seus atributos e que apóiam um modelo geral determinante. Isso é normal em qualquer estrutura de sentimento que é mantida, de forma poderosa, por uma determinada cultura. Aquilo a que chamamos dogma é o tecido morto de crenças gastas e desconexas. Mas o dogma verdadeiro está nas pressões assimiladas — os modos habituais de perceber e agir que criam uma experiência e então oferecem o seu reflexo como a verdade.

Pode-se acompanhar a influência de Strindberg de muitas maneiras. No drama, a linha significativa é a americana, de Eugene O'Neill a Tennessee Williams. Na Inglaterra, o exemplo mais claro é a obra de John Osborne, embora aqui ela se ache combinada ou enredada a um tipo específico de sentimento social, que se pode superficialmente relacionar à tradição liberal.

A vinculação de O'Neill a Strindberg é explícita:

> Foi lendo as suas peças... que, acima de tudo, primeiro tive a visão do que poderia ser o drama moderno... Se há algum elemento de valor duradouro na minha obra, isso se deve ao impulso original que veio dele...

Trabalhando no teatro Provincetown, O'Neill chamou Strindberg de

> o maior intérprete, no teatro, dos conflitos espirituais característicos que constituem o drama — o sangue! — das nossas vidas hoje.

Ele escolheu, para citação, a sentença de Strindberg sobre os "combates tensos e cruéis".

O'Neill trouxe para as suas primeiras peças um vigor vernacular certamente novo no teatro moderno, ainda que tenha usado essa característica, de maneira sempre mais abrangente, para transmitir um padrão assumido, especialmente em *Desejo sob os olmos* [1924] e *Estranho interlúdio* [1927]. O padrão tornou-se de fato tão consciente que passou a determinar os seus experimentos com a forma. O seu drama conduziu-se pela necessidade de inserir um padrão absoluto no interior da viva transcrição vernacular.

Ao mesmo tempo, não há dúvidas de que a experiência condutora de O'Neill foi trágica num sentido mais direto. Em 1917, ele escreveu:

> A tragédia do Homem é talvez a única coisa significante em relação a ele. O que busco é fazer que o público saia do teatro com uma sensação exultante por ter visto alguém sobre o palco confrontando-se com a vida, lutando contra as eternas dificuldades, não conquistando, mas talvez, inevitavelmente, sendo conquistado. A vida individual adquire significado exatamente por causa da luta.

Isso poderia ser lido como a versão comum da tragédia pós-renascentista, mas O'Neill vai além:

> A luta do homem para dominar a vida, para assegurar e insistir que a vida não

> tem sentido fora dele, onde ele entra em conflito com a vida, coisa que acontece a cada passo; e o seu esforço por adaptar a vida às suas próprias necessidades, no qual ele não tem êxito, é o que quero dizer quando afirmo que o Homem é o herói.

Essa é, decididamente, a tragédia do ser isolado, para o qual "a vida não tem sentido fora dele". Que a luta seja descrita como uma tentativa de "dominar a vida" é um elemento a mais na ênfase trágica. As pessoas, em seu isolamento, entrechocam-se e destroem umas às outras, não apenas porque os seus relacionamentos particulares estão errados, mas porque a vida enquanto tal está inevitavelmente contra elas. Essa luta da vida contra a vida é uma exultação, mas, para além dela, novamente encontramos o desejo de morte.

O'Neill identificou, mais claramente do que Strindberg, a família como a entidade destrutiva — especialmente em *Electra enlutada* [1931] e *Longa jornada noite adentro* [1941]. Uma fala em *O grande deus Brown* [1925], no momento em que um filho pranteia o seu pai, é característica:

> Que desconhecidos éramos um para o outro! Quando ele caiu morto, a sua face parecia tão familiar que me perguntei onde eu já teria encontrado aquele homem. Somente no segundo em que fui concebido. Depois disto, nos tornamos, com uma vergonha encoberta, hostis.

A ênfase aqui não recai apenas sobre a hostilidade e culpa inerentes, mas também sobre o reconhecimento feito na morte — quando, paradoxalmente, algum tipo de contato vivo pode, finalmente, ser feito. As relações primárias são impregnadas, na experiência, de uma profunda alienação, e o eu que delas emerge é um fantasma que lutará por tocar a vida em algum ponto, mas que, na dor que isso causa, reconhece a irrealidade como a realidade maior. Essas são as personagens da *Longa jornada noite adentro*. Edmund, descrevendo como é estar fora, no nevoeiro, diz:

> Tudo soava e parecia irreal. Isso é o que eu queria: ficar a sós comigo mesmo num outro mundo em que a verdade é inverdade e a vida pode se esconder de

> si mesma... O nevoeiro e o mar pareciam parte um do outro. Era como andar no fundo do mar. Como se eu tivesse me afogado, há muito tempo. Como se eu fosse um fantasma que pertencesse ao nevoeiro, e o nevoeiro fosse o fantasma do mar. Era incrivelmente tranqüilizador não ser nada mais que um fantasma no interior de um fantasma.

E depois:

> Foi um grande erro eu ter nascido um homem, eu teria tido muito mais êxito como uma gaivota ou um peixe. Do modo como sou, serei sempre um estrangeiro que nunca se sente em casa; que não deseja e que não é realmente desejado; que não pode nunca pertencer, que tem sempre que estar um pouco enamorado da morte.

Longa jornada noite adentro é a versão de O'Neill sobre si mesmo e sobre a sua própria família, e é fácil sentir a intensidade desse sentimento. O modelo de relacionamentos específicos e dos indivíduos que os compõem pode ser visto como condutor, ou até mesmo como inevitável, para esse tipo de consciência. E no entanto aquilo que nos passa despercebido nesses argumentos de autenticidade é que o padrão é, ele mesmo, uma criação dessa consciência, e uma espécie de justificativa para ela. Essa é a questão diretamente vinculada a um empirismo auto-reflexivo, apontada anteriormente. Não se trata de que os relacionamentos criem ao final a consciência. Dramaticamente, é a consciência que cria os relacionamentos. O que parece um drama familiar é na verdade um drama isolado.

O ponto surge da maneira mais nítida em *Electra enlutada.* O'Neill afirmou que estava tentando aqui

> alcançar uma moderna abordagem psicológica do sentido grego de destino numa peça como esta, que o inteligente público de hoje, que não tem qualquer crença nos deuses ou na punição sobrenatural, possa aceitar, sendo por ela afetado.

A afirmação tem uma importância representativa, incluindo a referência à moderna psicologia. O que se está propondo não é, fundamentalmente, um conjunto de relacionamentos destrutivos, mas um modelo de destino que não depende de qualquer crença exterior ao homem. A vida em si mesma é destino, nesse padrão fundamental que é, mais uma vez, a família intrinsecamente autodestrutiva. A dificuldade crítica recorrente é que, ao padrão fatal, são conferidas particularidades; é até possível considerar e corroborar esse padrão seguindo linhas completamente diferentes: o novo puritanismo inglês, os efeitos da guerra civil, e assim por diante. Mas são falsas particularidades, tanto crítica quanto dramaticamente. O que importa, claramente, é o padrão imposto, que tem o efeito de conferir um sentido de inevitabilidade em relação àquilo que, como experiência, era e poderia continuar a ser visto como uma série de escolhas ativas. O padrão vem da consciência do isolamento, e é então justificado pela referência à moderna psicologia e aos gregos. Nesse movimento relativamente constante da possibilidade à inevitabilidade e do autenticamente particular ao universalismo voluntário, é importante separar uma peça como *Electra enlutada* — com os seus elementos externos de generalização na analogia aos gregos — de uma peça como *Longa jornada noite adentro*, em que a generalização é propriamente mais interna e, neste sentido, mais capaz de nos tocar.

Na sua recriação da *Oréstia*, O'Neill substituiu a ação grega pela psicologia. O que se nota, com menos freqüência, é que essa psicologia é curiosamente estática: subjacente e determinista, em vez de viva e ativa. Ao final, trata-se menos de que as relações sejam destrutivas do que ilusórias.

> *Mannon* — ... Eu, o seu marido, sendo morto, isso parecia bizarro e fora de lugar — como algo morrendo que jamais existira.

Desta irrealidade básica dos relacionamentos resultam como que mecanicamente os padrões de adultério e incesto. A dor e a direção errônea são engendradas na nulidade original. O único sentimento ativo é a luta desses fantasmas para fazer parte da vida, a luta desses mortos para despertar. Nada é possível no âmbito dessa casa e dessa família; o sonho que cria ilhas felizes é de uma natureza inteiramente diversa. E no entanto, apesar de todo o cuidadoso enxerto do modelo freudiano, isso não é psicologia, mas metafísica: a característica metafísica daquele que está isolado e para quem a vida, de qualquer outro modo que não seja sofrimento, frustração e perda, é impossível. A resolução característica não é nem grega nem freudiana, mas simplesmente a conquista da morte, que, por não haver um Deus, tem de ser auto-infligida, por meio do suicídio ou do total recolhimento:

> *Lavínia* — Eu sou a última Mannon. E tenho de punir a mim mesma. Viver aqui a sós com os mortos é uma condenação pior do que a morte ou a cadeia. Jamais sairei ou verei qualquer pessoa. Mandarei pregar as venezianas cerradamente, de modo que nenhuma luz consiga entrar. Quero viver a sós com os mortos, e guardar os seus segredos, e deixar que me persigam, até que a maldição seja paga e o último Mannon possa ser deixado para morrer. (*Com um estranho e cruel sorriso de volúpia e regozijo pelos anos de autotortura.*) Eu sei que eles providenciarão para que eu viva uma longa vida! Os Mannons têm de punir a si mesmos por terem nascido.

A analogia de Mannon parece dirigida, ao final, não a Agamenon, mas ao Homem.

Atingiu-se o ponto, em nossa própria geração, no qual "os combates tensos e cruéis" podem ser admitidos como uma verdade integral, uma ortodoxia, sem uma ansiosa generalização e argumentação. O que nos é oferecido então não é o filósofo dramático que O'Neill tentou ser, mas o dramaturgo dos relatórios de caso, que pode se dar ao luxo de simplesmente demonstrar. As peças de Tennessee Williams são os exemplos mais claros disto: as suas personagens são seres isolados que desejam, comem e lutam a sós, que lutam febrilmente com as energias primárias de amor e morte. Eles são, da forma mais satisfatória, animais; o resto é um revestimento de humanidade, e é destrutivo. É na sua consciência, em seus ideais, em seus sonhos, em suas próprias ilusões que eles se perdem, tornando-se sonâmbulos patéticos. A condição humana é trágica por causa da inserção do espírito na feroz e em si mesma trágica luta animalesca de sexo e morte. O objetivo do drama é então abrir caminho por entre essas ilusões do espírito, para chegar aos verdadeiros ritmos primários. Isso é, num sentido literal, drama em teto de zinco quente. Os ritmos são intensos e no entanto avançam, de maneira inevitável, através do tempo, que

> se move impetuosamente em nossa direção, carregando a sua bandeja hospitalar cheia de uma infinita variedade de narcóticos, mesmo enquanto nos prepara para a sua inevitável e fatal operação.

Na concisão da intensidade dramática, os ritmos são isolados e ouvidos. Pois

> nossos corações estão angustiados pelo reconhecimento e pela piedade, de modo que a sombria concha do auditório em que anonimamente nos reunimos transborda com um calor quase líquido de empatias humanas irreprimidas, libertadas da autoconsciência, autorizadas a operar...

Ou para dizer de outro modo — neste mundo de *Baby Doll* [1956], *Um bonde chamado desejo* [1947], *Gata em teto de zinco quente* [1955] —, o sentido de realidade dos seres humanos isolados, os ferozes ritmos *impessoais*, tudo pode ser transmitido de modo tão direto e urgente, que o único tipo de relação conhecida por esse ser humano, "aliviado da consciência de si", passa a fluir como um ato físico, uma dissolvente liquidez no mar indiferenciado:

> uma libertação, neste trabalho, que eu queria que você sentisse comigo.

A tragédia de pessoas isoladas, que começou nas lutas de um espírito desejoso, acaba como uma luta feroz e animalesca e como uma recaída: no ato sexual em si, onde há uma comunicação na qual o espírito falhou tragicamente; um ato de vida ou de morte, nos mesmos ritmos, o combate tenso e cruel consumado por fim em recaída. O que nos espera, ao final do sexo e da feroz e ralada luta pela vida, é a morte.

3. Tragédia social e pessoal

Tolstói e Lawrence

A mais profunda crise da literatura moderna está na divisão da experiência nas categorias social e pessoal. Trata-se agora de algo maior do que uma questão de ênfase. É uma divisão de raiz, para a qual se dirige o fluxo da experiência; uma divisão a partir da qual, com vigores característicos, crescem como formas separadas de vida. Intelectualmente, a divisão é combatida com o aparato completo e seguro da ideologia: a versão individualista confronta-se com a versão coletivista; toma-se partido e escolhem-se as armas. É quase um indício de irresponsabilidade, no modo como as coisas se orientam, não tomar partido; não insistir na finalidade irrefutável disto ou daquilo: a realidade individual; a realidade social. O mais intimidante desprezo se reserva para o homem que não tiver se agarrado *àquela* escolha; ele não está absolutamente em contato com a experiência moderna.

A tragédia foi, de maneira inevitável, moldada por essa divisão. Há a tragédia social: homens arruinados pelo poder e pela fome; uma civilização destruída ou destruindo-se a si mesma. Há então, igualmente, a tragédia pessoal: homens e mulheres que sofrem e que são destruídos nos seus relacionamentos mais íntimos; o indivíduo conhecendo o seu destino, num universo marcado pela insensibilidade, no qual a morte e um isolamento espiritual extremo são formas alternativas do mesmo sofrimento e heroísmo. Tem-se a impressão, então, de ter de escolher entre uma versão ou outra de tragédia. As conexões podem existir, nos fatos do cotidiano, mas, quando damos forma ao nosso mundo imaginário, somos pressionados a começar com uma realidade dominante. Se, por um lado, a realidade é fundamentalmente pessoal, então as crises da civilização são análogas a um desajuste ou desastre psíquico ou espiritual. Se a realidade, por outro lado, é essencialmente social, então os relacionamentos frustrados, a solidão destrutiva, a perda de razões para viver são sintomas ou reflexos de uma sociedade em desintegração ou decadente. As ideologias, em ambos os lados, põem-se sutilmente em ação. As explicações dos outros são meramente uma falsa consciência ou racionalização; a verdade substancial está aqui, ou aqui.

Quando a divisão é por demais profunda, há apenas alternativas, ou a tomada de partido, até que surja uma nova e brusca mudança de direção. Mas a divisão, ela mesma, foi um longo processo; nela há etapas de grande importância, que nos permitem olhar por um momento — além dos estados acabados — para o processo propriamente dito. De todas as obras literárias que oferecem essa possibilidade, as mais importantes são *Anna Karênina* [1875-1877], de Tolstói, e *Mulheres apaixonadas* [1921], de Lawrence. Em cada um desses romances centrais, um importante relacionamento termina em tragédia, numa morte que adquire significação a partir da ação como um todo. A realidade pessoal, nesses relacionamentos, é uma realidade tão substancial quanto pode oferecer a ficção. E no entanto, de maneira clara, em ambos os romances, a forma do relacionamento trágico é definida pela forma de outros relacionamentos que parecem funcionar de modo completamente diferente. Aquilo que se volta para a vida e aquilo que se dirige para a morte são explorados, detalhadamente, em vidas individuais. Porém, já pela coexistência desses outros relacionamentos é possível conferir ao relacionamento trágico um contexto. Nesse sentido limitado mas importante formou-se, em torno da experiência trágica, uma sociedade.

Mas, em contrapartida, em cada romance há uma estrutura que vai além disso. É impossível ler qualquer um dos romances sem sentir a pressão de outras experiências e outros questionamentos: modos de vida agudamente contrastados; questões sobre a natureza do trabalho e sobre a sua relação com o modo de vida do homem; aspectos, finalmente, que se referem à natureza intrínseca de uma dada civilização — que a forma de cada um dos romances parece projetada para dramatizar.

É verdade que, nos dois casos, podemos suprimir ou mais sutilmente ajustar aqueles elementos no romance que julgamos ser, do ponto de vista da posição assumida, secundários. Tolstói teria, assim, perdido o rumo, resvalando à autobiografia e à pregação; Lawrence, à pregação e à autobiografia. Ou, então, nenhum dos dois teria realizado as verdadeiras perspectivas da sua indagação: cada um deles tendo de retroceder, pelas limitações da sua posição, de uma visão integral da sociedade para uma ação que se desenrola, fundamentalmente, no interior do ser humano; a sua obra seria a obra de um realista crítico incapaz de ir às últimas conseqüências. E então a divisão tem início, novamente, como deveria, uma vez que somos parte dela. E, no entanto, seria realmente por demais difícil, mesmo em romances como esses, considerar os assuntos e temas como se a divisão não fosse um fim predestinado? Considerar a sua matéria como capaz de jogar luz sobre a divisão propriamente dita? Não poderíamos atingir, mesmo que momentaneamente, um tipo de experiência na qual o pessoal e o social fossem mais do que alternativas, sendo vistos como atitudes que nascem de uma mesma vida?

> Leia *Anna Karênina* — não importa, leia-a de novo, e se você ousar discordar eu praguejarei em altos brados.

A frase está numa carta antiga de Lawrence (1909), e há evidência suficiente de que o seu interesse pelo livro tenha sido duradouro. Ele o chamou uma vez de "o maior de todos os romances", embora mais tarde fizesse mais do que ousar discordar do livro, atacando-o cruelmente e acusando Tolstói de "molhar a chama". Há um importante desenrolar aqui: não apenas no âmbito da influência, ou de uma mudança de opinião crítica, mas também quanto à formulação das experiências mais profundas e desafiadoras de Lawrence.

Trata-se, em última análise, da natureza da tragédia. Lawrence via em Tolstói e Hardy, assim como em Shakespeare e Sófocles, a inserção da aterradora ação da natureza inescrutável por trás da diminuta ação dos protagonistas; a inserção de um sistema moral menor, compreendido e formulado pela consciência humana na vastidão da incompreendida e incompreensível moralidade da natureza ou da vida propriamente dita, que ultrapassa e excede a consciência humana. A diferença é que, ao passo que em Shakespeare e Sófocles a incompreendida moralidade maior, ou destino, é ativamente transgredida, o que resulta em uma punição efetiva, em Hardy e Tolstói é a moralidade humana menor, o sistema mecânico que é ativamente infringido, prendendo e punindo o protagonista; aqui a moralidade maior é transgredida apenas passiva e negativamente, e sua representação se dá meramente como um elemento de pano de fundo, de cenário, que não toma parte, ativamente, da trama e não tem qualquer conexão direta com o protagonista.

Lawrence via essa diferença como

> a fraqueza da tragédia moderna, em que a violação dos códigos sociais é feita para acarretar a destruição, como se o código social fosse capaz de acionar o nosso destino irrevogável.

Com relação a Anna e às heroínas trágicas de Hardy, ele pergunta:

> o que havia, em sua atitude, que fosse necessariamente trágico? Necessariamente doloroso, sim, mas elas não estavam em guerra com Deus, apenas com a Sociedade. E no entanto elas se deixaram intimidar pelo mero julgamento dos homens em relação a elas, ainda que durante todo este tempo, em seu próprio julgamento, elas estivessem certas. E o julgamento dos homens as matou, não o seu próprio julgamento, ou o julgamento do Deus Eterno.

Conseqüentemente,

> a sua verdadeira tragédia se origina no fato de que elas são infiéis à moral maior e não escrita, que teria ordenado a Anna Karênina ser paciente e esperar até que, movida por um direito maior, pudesse tomar da sociedade aquilo de

> que necessitava; que teria ordenado a Vrônski separar-se do sistema e tornar-se um indivíduo, criando uma nova colônia de moralidade com Anna.

Quanto a esse ponto, a interessante argumentação de Lawrence atira para os dois lados. O que ele diz, na sua última sentença, é que a tragédia pode ser evitada se as pessoas envolvidas tornarem-se indivíduos, se criarem uma "nova colônia". Ao passo que Édipo, Hamlet e Macbeth, que estão por demais plenos da "vida verdadeira e potente" para fazer concessões ao sistema social,

> confrontam-se ou se vêem confrontados com as inescrutáveis forças morais da natureza, e do interior dessa força inescrutável surge a sua morte.

Eles lutam até o fim e, em decorrência disso, são mortos. Mas essa questão é, de forma evidente, profundamente ambígua. Como podem esses heróis, que não renunciam à sua vida real e potente, ser destruídos não pela sociedade, mas pela natureza?[22] A pergunta é introduzida de modo esquivo, na sutil passagem da "moralidade da natureza" para a "moralidade da natureza ou da vida propriamente dita". Por trás da retórica de "vasto" e "incompreensível", escapa a Lawrence o ponto decisivo: como pode a vida potente e verdadeira ser necessariamente destruída pela "moralidade... da vida propriamente dita"? Esse ponto terá grande importância num estágio posterior da nossa argumentação. No meio tempo, podemos observar a preparação da rota de fuga, na qual se afirmam todas as reivindicações da vida individual, sem que haja a necessidade de tragédia.

Uma rota de fuga, está claro, quanto à lógica de sua própria proposição, e não, necessariamente, uma rota de fuga no que diz respeito à vida propriamente dita. Os termos com os quais ele descreve o modo como Anna e Vrônski deveriam ter agido são virtualmente uma descrição de *O amante de Lady Chatterley* — podendo esse romance ser visto como uma resposta consciente a *Anna Karênina*. Uma mulher abandona um marido que não tem mais interesse por ela. Ao deixá-lo, encontra vida nela mesma e em outro homem, desafiando assim a sociedade por meio dos princípios dessa nova moralidade da experiência. Ao final do livro, a possibilidade de que se instale uma nova colônia parece de fato provável.

---

[22] É quase certo que Lawrence tenha tomado essa formulação de Nietzsche. Ela entra em choque com as suas crenças sobre transformação e regeneração, formadas em uma tradição diversa.

É um caso interessante, mas o que devemos observar agora é que, ao criar a sua ação alternativa, Lawrence de fato absorveu a moralidade essencial do romance *Anna Karênina*. Esse fato põe em relevo a sua continuada interpretação incorreta da obra de Tolstói: uma interpretação significativa, mas levada por caminhos equivocados, porque se baseia nas falsas idéias de "indivíduo" e "sociedade" que Lawrence compartilhava com a ortodoxia do século XX. Já o vimos descrever a destruição de Anna como resultado da ação do "código social" e do "julgamento dos homens". Em outra parte, ele descreve a destruição de Vrônski como resultado de um "prazer perverso" em Tolstói, porque o escritor "invejaria de modo vil a saudável e apaixonada masculinidade de Vrônski". Mais adiante,

> como um perverso moralista que tivesse a intuição de que havia alguma sutil deficiência em si mesmo, Tolstói tenta afrontar e sufocar a vivacidade da vida. Imagine qualquer grande artista fazendo a vulgar condenação social de Anna e Vrônski figurar como punição divina! Onde está, neste momento, a sociedade que se voltou contra Vrônski e Anna? Onde? E qual é o valor da sua condenação hoje?

Sempre o mesmo padrão: foi a sociedade que os destruiu. Mas, na verdade, Lawrence apenas leu *Anna Karênina* dessa maneira, contra as evidências, para evitar que lhe fosse dado ver algo que teria destruído a sua própria interpretação moral. É importante acrescentar que ele leu o romance de forma equivocada somente como crítico e moralista. Em relação aos seus próprios romances, lembrou-se do que Tolstói havia escrito e foi capaz de ver a questão de um modo inteiramente diferente.

Qual é a real ação de *Anna Karênina*? Dois erros comuns ocultam de nós essa questão. Em primeiro lugar, separam-se as personagens individuais da totalidade da ação, como se a tragédia de Anna pudesse ser considerada isoladamente e sem referência aos relacionamentos concretos estabelecidos com Karênin e Vrônski, e sem qualquer referência à *diversificada* sociedade na qual esses relacionamentos são vividos. Em segundo lugar, há o isolamento da história de Anna-Karênin-Vrônski em relação ao romance como um todo, do qual ela ocupa menos do que a metade da narrativa real. A exclusão de Liêvin e dos casais Liêvin-Kitty e Stiva-Dolly leva a uma profunda distorção. Ela é algumas vezes justificada pelo argumento de que Anna-Vrônski é a verdadeira história, e que a história de Liêvin (ainda que ela ocupe, evidentemente, uma boa parte do espaço da narrativa) é simplesmente o resultado da ânsia incurável de Tolstói pela autobiografia; ele tinha de registrar as suas discursivas observações sobre trabalho e fé, mesmo que a verdadeira história fosse sobre os amantes. Esse é, obviamente, o dogma em moda das "relações pessoais", no qual alguns tipos de relacionamento são abstraídos dos outros relacionamentos sociais, de trabalho e de crença, em obediência a fortes e obscuras pressões que se originam no nosso próprio tipo de sociedade. Vale a pena repetir um fato que salta aos olhos quando se lê *Anna Karênina*: o livro forma uma estrutura compacta, na qual todos os elementos estão intimamente relacionados e cuja complexidade (ao contrário da versão de Lawrence de um desses elementos) é a verdadeira moralidade de Tolstói. Críticos que isolam a história de Anna-Vrônski deveriam considerar, como um exemplo apenas dessa estrutura, a seqüência de capítulos na Quinta Parte. Neste trecho segue-se, ao casamento de Liêvin e Kitty, a lua-de-mel italiana de Anna e Vrônski, e depois a instalação de Liêvin e Kitty numa residência, passando pelas primeiras dificuldades do seu casamento até a morte crucial de Nikolai e a descoberta de que Kitty está grávida. Esse não é o entrelaçamento de trama e subtrama, ou de duas histórias separadas, mas a representação de uma única e complexa estrutura.

O ponto forte do exemplo de Lawrence é, obviamente, o despertar da vida em Anna depois do seu encontro com Vrônski. Igualmente, que Tolstói o tenha escrito dessa forma é uma resposta suficiente à acusação de que ele estaria simplesmente incorporando uma moralidade convencional; essa é a experiência que em geral se tentava conjuntamente abafar. Mas Tolstói, ao contrário de Lawrence (ao menos como moralista), reconhece que a vida podia ser despertada ou destruída, em todos os indivíduos, e não apenas em alguns seletos, que podem ser chamados de "indivíduos", enquanto o resto é desprezado como "sociedade". Deste modo, a rejeição de Karênin é certamente parte do novo instinto de Anna pela vida, mas isso é tomado de uma maneira por demais crua se Karênin é visto, simplesmente, como "inerte". (A crueza do arrefecimento físico de Clifford Chatterley é aqui significativamente relevante.) Tolstói criou, em Karênin, uma figura memorável da rejeição ao amor, mas a ele interessava a experiência como um todo, não uma figura num drama moral isolado. Durante toda a sua vida adulta, Karênin teve medo de emoções desimpedidas e expostas de qualquer natureza, por causa do medo característico de que, expondo-se, seria ferido. Uma vez, e apenas uma vez, esse medo é superado, sob a tensão da aparente iminência da morte de Anna depois de dar à luz o filho de Vrônski, e do poderoso apelo dela a Karênin, acompanhado da rejeição a Vrônski:

> Há uma outra mulher em mim, e tenho medo dela: ela amou aquele homem, e eu tentei odiar você, e eu não posso esquecer como ela era. Eu não sou aquela mulher. Agora eu sou eu mesma, totalmente eu mesma.

Aqui Anna, com medo e dor, sofrendo as conseqüências do seu amor, renuncia a ele (não por qualquer pressão externa). Karênin reage, aceitando a ela e à criança, mas então ela se recupera e volta à sua posição anterior. O padrão do caráter de Karênin foi assim confirmado: ele "abriu caminho" à emoção, e foi insensivelmente ferido. A sua subseqüente deterioração, então, não é tão surpreendente. O ponto aqui não é tanto que o instinto de Anna pela vida tenha sido posto em questão, mas sim que Tolstói, como um grande romancista, se recuse a lidar com imagens fixas e acabadas do "ativo" e do "inerte". Ele se volta, em vez disso, aos verdadeiros processos de relacionamento nos quais amor e ódio são confirmados ou negados. Deixando-nos ver essa situação a partir de cada um de seus pontos de vista, de maneira alternada, em vez de estabelecer as características do "ativo" e do "inerte" — o "ativo" tendo as suas fraquezas perdoadas, o "inerte" sendo ritualmente amaldiçoado —, Tolstói demonstra uma extraordinária energia criadora e moral. O fluir e estancar da vida é visto como algo muito mais complexo do que na versão de Lawrence.

No entanto, o elemento realmente decisivo é o caráter de Vrônski. É importante observar que ele estimula e desperta Anna, mas uma coisa é despertar alguém, e outra, ser capaz de dar continuidade àquilo que foi despertado. Quando Lawrence fala do prazer perverso de Tolstói quanto ao que acontece com Vrônski, temos de nos perguntar se Lawrence não está, ele mesmo, rendendo-se à sua própria retórica de masculinidade. A questão é, muito simplesmente, se Vrônski é capaz como ser humano de satisfazer a necessidade de amor que ele despertou em Anna. Quando pela primeira vez o vemos, no relacionamento com Kitty, fica claro que ele não está preparado para qualquer relacionamento duradouro. A observação de Anna pouco antes de sua morte parece, em retrospecto, um relato acurado do relacionamento com um homem assim:

> Nós fomos ao encontro um do outro no tempo do nosso amor, e a partir de então temos sido irresistivelmente arrastados em direções opostas. E não há como modificar esse fato. Ele me diz que eu sou insanamente ciumenta, e eu tenho dito a mim mesma que eu sou insanamente ciumenta, mas isso não é verdade. Eu não sou ciumenta, apenas insatisfeita.

As qualidades de Vrônski são óbvias, mas fica claro, à medida que o relacionamento com Anna progride, que ele vive em uma única e limitada dimensão, na qual não há espaço para uma paixão duradoura. Podemos ser induzidos a uma leitura errada aqui — da mesma forma como aconteceu, com freqüência, a Lawrence — por uma idéia simplista de "masculinidade". Tolstói levanta essa questão, significativamente, no romance, por meio das próprias reflexões de Vrônski sobre o príncipe estrangeiro: ser um homem é algo mais do que ser um pedaço de carne saudável? Essa indagação está presente, de modo mais completo, ao longo de todo o romance, na comparação que se mantém entre Vrônski e Liêvin, que é um dos temas centrais de Tolstói, e da qual Liêvin emerge como indiscutivelmente o homem mais forte. Liêvin (e Tolstói) viveu anteriormente de maneira muito parecida com o modo de vida de Vrônski, mas se mostra capaz de crescer e se desenvolver para além disso.

É fácil, sem dúvida, em uma sociedade altamente civilizada, deixar-se arrebatar por expressões como "vitalidade animal"; mas isso, na maneira como

Lawrence algumas vezes diz, é francamente um disparate. Não se trata apenas de que a força de um homem deve incluir a ternura protetora e o afeto constante que são biologicamente necessários à condição humana. A maioria dos homens pode dar um filho a uma mulher, mas é mais restrito o número dos que podem de fato ser pais. É também seguindo esse mesmo modelo que se pode afirmar que a paixão é mais facilmente despertada do que satisfeita, e que o mero ato de aplacar uma paixão pode destruir não apenas a mulher, que é usada, mas também o homem, que está simplesmente usando a si mesmo: a energia não retribuída volta-se sobre si mesma e morre. Na ausência de um relacionamento, o vigor pode ser simplesmente destrutivo, e essa é uma parte essencial da história de Vrônski e Anna. Quando ela está isolada da sociedade, no campo e em Moscou, ele a deixa sozinha, diversas vezes, para divertir-se em politicagens ou observar as apostas de Iachvin no jogo. A fria uniformidade da sua resposta aos desesperados apelos dela, no dia da sua morte, é mais do que um momento de indiferença: é próprio da poderosa e circunscrita determinação que, ironicamente, fez que lhe fosse possível abrir caminho por meio da letargia de Anna. É iluminador que Lawrence, retrabalhando essa situação em *O amante de Lady Chatterley* [1928], tenha criado em Mellors não um Vrônski, mas um Liêvin. Mellors é forte e cheio de vida, mas possui também uma profunda ternura e tem, de modo interessante, aquela qualidade que Tolstói viu como uma condição de sanidade em Liêvin: uma conexão íntima e profundamente respeitosa com o mundo do crescimento natural. Lawrence, o crítico, foi afinal posto na trilha certa quanto a isso por Lawrence, o romancista.

E no entanto, apesar de tudo, teria Tolstói matado Anna como uma espécie de renúncia ao amor sexual? É verdade inconsteste que Tolstói insistiu muito mais do que Lawrence nas conseqüências sociais de relacionamentos primários; diferentemente de Lawrence, porém, construiu toda a sua ficção sobre as bases de sociedades reais, não podendo, deste modo, deixar de ver aquilo que essas sociedades lhe mostravam: uma rede de relacionamentos reais, que se prolongavam e não podiam ser descartados pelas fórmulas simplistas do puritanismo e do Norte sombrio. A convenção social invocada contra Anna é com efeito superficial e hipócrita, mas tomemos uma sociedade na qual não haja dificuldades para o divórcio, na qual uma Anna não seria malfalada e discriminada, e a dificuldade humana, em essência, permanece. Isso pode germinar em qualquer sociedade. Há frustração e ódio, sob quaisquer leis, se os relacionamentos se desenvolvem de modo errôneo. A tragédia de Anna é agravada pela sociedade em que vive, mas as raízes da tragédia encontram-se num patamar mais profundo, em um relacionamento específico (da mesma forma que em sociedades contemporâneas, nas quais as velhas convenções e regras sexuais foram praticamente abandonadas, homens e mulheres ainda se matam em desespero amoroso).

A ação imediata, na tragédia de Anna, é que ela abandona um homem inadequado por outro; mas a inadequação de Karênin diz respeito a uma mulher que não fora despertada, e a inadequação de Vrônski relaciona-se a uma mulher que passou a amar e demanda a paixão como o centro permanente da sua vida. A importância de Anna, no ponto mais alto do seu desenvolvimento, é que ela precisa vivenciar os seus sentimentos de maneira imediata e profunda. Viver de acordo com um compromisso limitado foi possível uma vez, mas é precisamente disso que ela se libertou. Não como uma mulher madura, está claro. A maturidade parecia estar presente quando a pressão não era mais do que a do compromisso limitado com Karênin, mas está ausente, agora, quando toda a sua energia foi libertada. Uma das poucas coisas sobre as quais não dispomos de informação suficiente, no romance, é a sua atitude original quanto ao casamento com Karênin (essa supressão é comum tanto em histórias românticas quanto anti-românticas). Mas pelo menos está bastante claro, no romance, que ela se tornou esposa e mãe sem jamais ter sido uma moça apaixonada. O que surge a partir da esposa e da mãe é essa moça apaixonada, mas agora em uma situação na qual se requer muito mais. A urgência de sentimentos é despertada por Vrônski e a ele vinculada, mas isso não é tudo. Há evidências, também, na sua atitude para com Vrônski, daquela condição adolescente na qual um sentimento esmagador, por assim dizer, colide com um objeto, em vez de gradativamente aproximar-se dele. Isso pode ser desastroso, mesmo para uma moça, se o objeto é inadequado ou menor diante da força real do sentimento. Mas Anna não é uma moça; ela é ainda, também, a esposa e a mãe culpadas, e a combinação é aterradora. Os interesses usuais de uma mulher casada, como os de suas amigas em São Petersburgo, constituem um compromisso caracteristicamente limitado; podem ser mantidos como ocupações secundárias porque são secundários. Vemos esse padrão reaparecer em seu irmão Stiva, em muitos sentidos tão parecido com ela, mas que não se fere porque nunca se compromete. Anna envergonha a medíocre vida dessa sociedade, mas uma vida medíocre é freqüentemente uma proteção para os fracos e os imaturos. Stiva escapa das dificuldades em seu modo deslizante e com o seu sorriso "escorregadio". Anna, na sua tardia urgência de sentimentos, tem de dar-se inteiramente, sem se preocupar com a sua segurança, e se ela então sobrevive ou não depende das qualidades do homem a quem se entrega. Nada que não seja essa demanda absoluta é concebível. Mesmo a sua morte é um ato vingativo que tem como intuito fazer que Vrônski a ame mais; e esse erro trágico (bastante comum em certos tipos de suicídio) funde a integridade e a imaturidade que, caindo em mãos fracas, unem-se para destruí-la.

É aqui, em Tolstói, que o relato de um relacionamento se estende para um padrão de relacionamento e, além deles, para uma sociedade. Pois o contraste não se estabelece apenas em relação à hipócrita e medíocre vida da sociedade convencional, nas suas relações primárias. Vincula-se também às requisições de uma sociedade inserida no trabalho, e ao desenvolvimento de relacionamentos vivenciados de modo integral. A história de Liêvin é uma história de realizações, de um homem que se entrega e se compromete inteiramente. O seu crescimento é, de maneira significativa, lento, um saber adquirido tanto mediante a morte do seu irmão quanto do amor de Kitty — crescimento que tem origem, também, no trabalho e no esforço por estabelecer relações de trabalho corretas com os outros homens. A densidade da vida de Liêvin estabelece um contraste óbvio com a dimensão única na qual, de diferentes modos, Vrônski, Karênin e Stiva vivem. Em cada um deles, a atitude para com o trabalho, e portanto para com outras pessoas, está relacionada à sua inadequada atitude em relação ao amor, que é em cada um deles diversa, apresentando, no entanto, pontos em comum. Para Vrônski, o amor se assemelha à vida de um oficial: vigoroso, assertivo, e em concordância, ao final, com a disposição para matar. Para Karênin, o funcionário público, o amor é um aspecto de uma instituição, um casamento concebido apenas em termos sociais. Para Stiva, o farejador de oportunidades nos negócios, o amor é o equivalente pessoal de uma negociação consciente e do abuso calculado da confiança. Liêvin, em contraste, aprende a rejeitar o tipo de sociedade e o tipo de amor com que estão envolvidos aqueles três, e isso se dá em um único movimento. Quando traça um paralelo entre uma nota de cem rublos, levianamente gasta em Moscou, e o equivalente trabalho dos homens nos campos, ele está envolvido com valores que se opõem, de maneira igual, tanto às convenções da sociedade da moda quanto à mera zombaria dessas convenções. Ao ser capaz de ver esse tipo de relação com tudo o que é vivo, ele tem acesso a algo mais profundo do que a respeitabilidade ou dignidade pessoais. A capacidade de amar Kitty como esposa e depois amar a criança que tiveram desenvolve-se no âmbito de toda essa relação e afeição, que é mais madura do que qualquer coisa que Anna poderia viver. Vrônski, ao final, quer casar-se e ter um negócio no campo, mas, nos termos em que é colocada, a oferta é a um só tempo demasiada e insuficiente para Anna: ela não quer o casamento e os filhos de Vrônski; ela precisa da paixão que, em Vrônski, se foi. Uma sociedade plena de sentido e, dentro dela, um relacionamento pleno estão, por diferentes razões, fora do alcance de ambos.

O que realmente fica patente, na ação como um todo, no seu padrão de contrastes e na quebra e construção de vínculos e relações, é o sentido da totalidade da vida em Tolstói. Nessa experiência, as usuais separações entre relacionamentos "pessoais" e "sociais" são derrubadas e devolvidas à realidade. Aqui a qualidade da vida pessoal é reconhecida em seu vínculo com a qualidade de todo um modo de vida, que não é uma coisa única chamada "sociedade", mas a complexa atividade de muitas pessoas, produzindo e desperdiçando, reconhecendo e traindo, mentindo e dizendo a verdade. Aquilo que se entende por sociedade não determina os relacionamentos; os homens podem se desenvolver para além das falhas e impedimentos institucionalizados. E no entanto a exploração social, o descaso, a auto-indulgência e o cinismo são pagos não apenas em moeda social e política; eles determinam modos de sentir, e são por sua vez por eles determinados, uma vez que essas instâncias abrem caminho até para a experiência mais pessoal. Desenvolver-se em qualquer âmbito é começar a se desenvolver em todos os âmbitos; mas toda rejeição, toda fraqueza, igualmente, acha um caminho que deságua na corrente da vida. E então não se trata apenas de crescimento neste homem e de regressão naquele. A questão refere-se também, tal como em Anna, ao desenvolvimento e à involução, à força e à fraqueza, à aceitação e à rejeição, num só conjunto. Nesse ponto, que não se caracteriza nem como realização nem como resignação, surge a tragédia. Esse é o terreno movediço de todos os grandes escritos de Tolstói, e, sob esse aspecto, poucos escritores estão à sua altura. A ironia é que Lawrence dirigiu a sua atenção exatamente para esse campo, ainda que com menos força e de qualquer modo dispondo de menos tempo do que Tolstói (ele morreu com a idade que tinha o escritor russo quando começou a escrever *Anna Karênina*). É de uma ironia instrutiva que essa defesa de Tolstói tenha de ser feita contra, entre todos, Lawrence.

Afirmei anteriormente que Lawrence, o crítico, foi posto no caminho certo, em relação a uma instância importante, por Lawrence, o romancista. Devemos agora olhar para a instância igualmente significativa de uma imagem recorrente, que Lawrence viu e compreendeu em Tolstói e usou em *Mulheres apaixonadas*. A mais efetiva concretização do caráter de Vrônski acontece na cena, disposta num ponto crítico (entre a primeira vez que Anna se entrega a Vrônski e a sua confissão a Karênin), na qual, nas corridas, Vrônski mata a égua que está montando. A cena tem uma intensidade e uma precisão maravilhosas porque, a um só tempo, incorpora a vitalidade e a excitação do homem, e o "momento de negligência", no qual, atento aos seus próprios objetivos de ganhar a corrida, destrói a vida que está respondendo aos seus intentos. Acredito que essa imagem tenha desempenhado um importante papel na vida criativa de Lawrence, produzindo novas imagens, por exemplo, no encontro de Úrsula com os cavalos, perto do final de *O arco-íris* [1915] e, de modo poderoso, em *St. Mawr* [1925]. Mas o uso mais direto dessa imagem está em *Mulheres apaixonadas*, em que o sentimento e o julgamento estão muito próximos daqueles de Tolstói. Gerald, observado por Úrsula e Gudrun, mantém a égua que está montando próxima à intersecção das linhas ferroviárias enquanto um trem passa (talvez uma outra imagem inconsciente do mundo criativo de *Anna Karênina*). A égua fica aterrorizada, mas o homem orgulha-se de mantê-la sob controle. A imagem é, a um só tempo, uma fria e excitante dominação da vida por meio da vontade. O futuro de Gerald e Gudrun é revelado nela, tão certamente quanto o foi o futuro de Vrônski e Anna na cena de Tolstói.

Essa conexão específica nos faz lembrar algumas similaridades entre *Anna Karênina* e *Mulheres apaixonadas*. Há o intencionado contraste entre um relacionamento que termina em insensibilidade e morte e um relacionamento que aparentemente se desenvolve na direção da vida e da continuidade. Há o comparável reconhecimento do vínculo essencial entre relacionamentos específicos e todo um modo de vida. A vontade e o comando de Gerald estão diretamente relacionados à sua posição social como dono de minas de carvão — com a filosofia do industrial quanto ao domínio e ao uso de recursos humanos e naturais.[23] A sua morte, quando vem, é vista como mais do que pessoal; é a morte na insensibilidade e na frieza de todo um modo de vida.

As similaridades são importantes, mas as diferenças são ainda mais instrutivas, se lembrarmos a nossa questão original quanto ao processo mediante o qual o "social" e o "pessoal" tornaram-se instâncias separadas. A insistência de Lawrence, até o fim de sua vida, nas vinculações essenciais, no fluxo total da vida, é forte e importante. Dessa maneira podemos ver nele, mais claramente do que em escritores que admitem tal separação, as pressões sob as quais foi destruída uma importante consciência.

O processo de destruição é explicitamente mencionado na parte central do romance, quando Birkin considera:

> Há milhares de anos, aquilo que sobressaía nele deve ter estado presente nestes africanos: a bondade, a santidade, o desejo de criação e de felicidade produtiva devem ter, gradualmente, decaído, deixando o impulso isolado pelo conhecimento de um único tipo — um conhecimento progressivo e insensato por meio dos sentidos, conhecimento suspenso e enredado nos sentidos, conhecimento místico em desintegração e dissolução... Nós renegamos o vínculo com a vida e

---

[23] Há aqui, acredito, uma alusão a Tolstói no retrato que Lawrence faz do pai de Gerald, Thomas Crich, que acreditava que, "em Cristo, ele era um com os seus trabalhadores. E não só; sentia-se inferior a eles, como se eles, por meio da pobreza e do trabalho extenuante, estivessem mais perto de Deus do que ele estava". É significativa a suposição de Lawrence sobre o fracasso e o colapso desse sentimento. Ele tinha razão, em geral, se não em particular, quando via esse sentimento como fadado ao fracasso.

> com a esperança, sofremos uma queda da pura existência integral, da criação e da liberdade, caindo no longo e extenso processo africano de entendimento puramente sensual, de conhecimento no mistério da dissolução... Isso seria realizado de forma diferente pelas raças brancas. As raças brancas, tendo o Ártico Norte atrás de si, a vasta abstração de gelo e neve, cumpririam um mistério de conhecimento destrutivo como o gelo, de aniquilação abstrata como a neve.

Esse é, claramente, o movimento trágico do livro, até a morte de Gerald. Mas, quando examinamos a ação como um todo, há aqui uma profunda ambigüidade. As palavras usadas para descrever a condição a partir da qual a queda se caracteriza como trágica poderiam ter sido usadas por Tolstói:

> a bondade, a santidade, o desejo de criação e de felicidade produtiva.

Mas, ao passo que esse é, em Tolstói, o contramovimento no seu romance, no amor de Kitty e Liêvin e na descoberta do sentido do trabalho natural e da sua relação com os outros homens e com a terra, em Lawrence isso está apenas presente em uma frase e uma memória (ele estivera, na verdade, significativamente presente nos primeiros capítulos de *O arco-íris*). O contramovimento, em Lawrence, é diverso:

> Havia um outro caminho, o caminho da liberdade. Havia o ingresso paradisíaco na pura existência, a alma individual adquirindo precedência sobre o amor e sobre o desejo de união, mais forte do que qualquer onda de emoções, um estado delicioso de livre e orgulhosa individualidade, que aceitou o compromisso de permanente conexão com os outros e com o outro, submetendo-se ao jugo da canga que impõe a proximidade, submetendo-se às correias do amor, nunca perdendo, no entanto, o direito à sua própria e orgulhosa individualidade, mesmo quando ama e se entrega.

O caminho do "conhecimento suspenso e enredado nos sentidos, conhecimento místico em desintegração e dissolução", é escolhido por Gerald e Gudrun, e alcança o seu ponto culminante em Loerke. A via escolhida por Úrsula e Birkin se oferece como um contraste a isso: Úrsula discutindo com Loerke e Gudrun sobre arte, insistindo na conexão entre a arte e a vida e rejeitando a redução da arte a uma sensação autônoma; Úrsula e Birkin, no seu relacionamento, aprendendo

> a pura dualidade da polarização, cada um livre de qualquer contaminação proveniente do outro. Em cada um, o indivíduo é primordial, o sexo é subordinado, mas perfeitamente polarizado. Cada um tem uma existência única e separada, regida por suas próprias leis. O homem tem a sua absoluta liberdade, a mulher, a dela. Cada um reconhece a perfeição do circuito sexual polarizado. Cada um reconhece a natureza diferente do outro.

Ao repetirmos essas palavras, no entanto, reconhecemos que algo de crucial aconteceu no contraste entre a vida e a morte. Um longo caminho estende-se entre a "bondade, a santidade, o desejo de criação e de felicidade produtiva" e a "perfeição do circuito sexual polarizado". A imagem mecânica é suficientemente significativa, e deve-se dizer que o conhecido relacionamento entre Úrsula e Birkin não é muito diferente do relacionamento entre Gudrun e Gerald quanto a ser um contrapeso efetivo àquilo que Gudrun chama de "tragédia estéril". Há mais solicitude, mais respeito, entre Úrsula e Birkin, embora eles compartilhem com Gudrun e Gerald a separação entre o seu relacionamento pessoal e o "desejo de criação e de felicidade produtiva". Essa não é apenas uma separação em face da sociedade, ainda que haja certamente isso, também, na atitude de resignação e fuga. Tal separação pode ser amplamente endossada, corroborando a divisão ortodoxa entre vida pessoal e um meio ambiente sem uso e inerte. Nesse sentido, também Gudrun e Gerald rejeitam a sociedade; ela é irrelevante ao que eles têm a fazer um com o outro. Esse movimento geral está presente no romance como um todo.

Mas o que devemos observar é que, por trás da fórmula da rejeição a uma sociedade inerte, há a ocorrência de um movimento muito mais significativo: uma rejeição a dimensões inteiras do relacionamento diretamente pessoal, e com isso, por fim, uma rejeição à humanidade propriamente dita. Quando Úrsula nega a idéia de um lar, a crítica usual da vida doméstica confinada é oferecida como retificação, como se a rejeição fosse primordialmente social: esse não é um modo de vida possível. Mas a rejeição se faz, na verdade, em nome de uma "orgulhosa individualidade", e o que então está sendo negado, de fato, é todo um conjunto da vida pessoal que se estende para além dos relacionamentos restritos a uma só geração. Em toda a sua obra posterior, Lawrence reduziu repetidamente a definição de vida pessoal a uma simples geração, e o seu exemplo foi amplamento seguido. Úrsula e Gudrun concordam em que os pais têm um papel distante e inexpressivo. O tom soa tranqüilo diante de qualquer geração tomada isoladamente, mas se torna terrível em *Mulheres apaixonadas*, uma vez que já conhecemos, em *O arco-íris*, esses pais como pessoas e esse lar como um lar, e a sua redução de valor é arbitrária. A mudança nos métodos de ficção que Lawrence estava realizando implica e aceita essa espécie de perda. Na insistência da orgulhosa individualidade de alguns, a realidade de outros teve de ser proporcionalmente reduzida. Mas então não é apenas o "velho lar" que é rejeitado; é qualquer lar. E isso é parte de uma efetiva rejeição também dirigida às crianças, para as quais evidentemente não há lugar na "perfeição do circuito sexual polarizado". Tal circuito se isola, estático, sob esse aspecto; o filho de dois corpos o quebraria. Qualquer coisa que pudesse ser descrita como uma criação poderia fragmentá-lo, porque haveria um novo elemento vivo, o que é mais do que "orgulhosa individualidade". Uma criança seria um ser humano que é também a concretização de um relacionamento humano e que não poderia ser arbitrariamente reduzida a questões de vida doméstica ou a um fato social, dos quais é possível simplesmente se livrar.

O que Lawrence atinge, então, como contraste ao "impulso único pelo conhecimento de um só tipo", de Gerald e Gudrun, é um impulso não menos isolado, ainda que seja declarado como mais humano. A cláusula de ressalva da sua definição — "a obrigação da permanente relação com os outros" — não pode ser de modo algum realizada ou vivida. A continuidade humana, nas gerações particulares ou na sociedade, é rejeitada por Úrsula e Birkin tão efetivamente, ainda que de modo menos espalhafatoso, quanto por Gerald, Gudrun e Loerke. Birkin diferencia-se dos outros porque continua a insistir que o relacionamento pessoal com Úrsula "não é o suficiente"; ele quer mais, mas o romance é a demonstração da sua inabilidade em conseguir isso.

Quando nos damos conta desse fato, toda a forma da tragédia se modifica. A diferença em relação a *Anna Karênina* é fundamental, quaisquer que sejam as semelhanças iniciais. Essa não é uma tragédia baseada em contrastes, ainda que possa parecer tratar-se disso. É a tragédia de uma ação única, sob variadas formas. Gerald morre, em uma "aniquilação abstrata como a neve", mas Gudrun e Loerke ("por que não ser selvagem?") não apenas sobrevivem, mas são vistos como seres capazes de sobreviver. É Gudrun quem diz:

> A única coisa a fazer com o mundo é suportá-lo.

Úrsula e Birkin são as personagens que, almejando crescer para além dessa redução, para além da desintegração e da dissolução, alcançam a posição mais trágica. Eles querem ultrapassar o que é "tão meramente *humano*". A tragédia é o que Lawrence originalmente definiu em seus comentários sobre Tolstói e Hardy: "o mistério não-humano". Birkin, por ocasião da morte de Gerald, reconhece que

> o mistério podia prescindir do homem, se esse falhasse criativamente em transformar-se e desenvolver-se.

Nisso ecoa um tema constante do livro: o homem é um erro assim como é, e o mundo seria melhor sem ele.[24] A natureza não é, como em Tolstói, um mundo em que o homem trabalha e aprende. É uma alternativa ao homem. Essa separação e exclusão é, desse modo, completa. É um bosque onde o homem procura refúgio, como um alívio para a experiência do contato humano. É um lugar de divertimento e brincadeira. As suas formas de criação acontecem por meio de brotos, não de crianças. Tudo o que é humano, além do isolamento da pura existência, é um "velho mundo de sombras". O único relacionamento se estabelece afinal entre o ser isolado e o mistério não-humano.

---

[24] Lawrence era, afinal, filho do mesmo mundo de Wells e Shaw, no qual o desespero em relação à vida presente podia ser justificado e mistificado numa idéia de "evolução para além do homem". Os preceitos progressivos e regressivos que resultam dessa idéia têm de ser articulados, assim como contrastados. A luta entre eles, ainda que tente monopolizar a nossa atenção, é inteiramente secundária e às vezes até mesmo uma impostura.

Uma tragédia assim é suficientemente real. É uma morte no gelo, ou uma morte ao sol, tanto quanto a morte de Gerald. É a morte de uma raça e de um mundo, e foi, sem dúvida, uma importante experiência imaginativa em nosso século. E o melhor, na escrita de *Mulheres apaixonadas*, é reconhecer a sua lógica, o seu movimento em direção a uma morte universal. Usá-la como um emblema de vida ou de saúde significa, inevitavelmente, iludir a nós mesmos. Trata-se não tanto do julgamento de uma civilização quanto do julgamento em relação à vida. A "nova e profunda confiança na vida" com a qual Birkin chega ao fim foi aprendida a partir da morte. Esse é um motivo trágico muito antigo.

Voltamos à nossa questão original, quando notamos nas considerações de Lawrence sobre a tragédia uma importante ambigüidade. Ele conduziu um debate contra o que via como sendo a concepção de uma necessidade trágica em Tolstói. As pessoas poderiam viver, desde que rejeitassem os termos da "existência social", tornando-se indivíduos novos. E no entanto, se elas estivessem plenas da "vida real, potente", dirigiriam-se de fato para a morte, não sob o peso de um julgamento social, mas por causa da "moralidade... da vida propriamente dita". Não creio que essa seja uma confusão intelectual em Lawrence. É mais uma incerteza radical, no ponto mais profundo da sua experiência. A diferença entre *Mulheres apaixonadas* e *O amante de Lady Chatterley* é aqui relevante. A opinião de Lawrence de que a civilização industrial é uma sociedade morta é talvez ainda mais forte neste último livro, e o processo de crescer além da "existência social" na direção de uma individualidade responsável é, de fato, mais claro em Mellors e Connie do que em Birkin e Úrsula, embora ainda incompleto. Mas, ao passo que Mellors, por fim, reflete sobre a chama de vida que pode ser acesa em um relacionamento amoroso, e sobre a dura tarefa de manter essa chama viva em uma sociedade morta (na qual ele precisa achar trabalho para poder viver e cuidar de Connie e do filho que tiveram), Birkin vê a chama da vida como uma instância que se estende para além do homem, e consegue apenas seguir o caminho da ruptura com as pessoas e a sociedade. É importante que a conclusão final seja feita por Mellors, embora Lawrence, evidentemente, nunca tenha realmente se resolvido quanto a essa questão decisiva; ele se deixou atrair por ambos os lados, e continuou tentando ter uma visão clara e ordenada sobre o assunto. Mas em *Mulheres apaixonadas* a chama da vida está quase extinta ao final. O ponto de derrocada trágica é atingido, mesmo que no último momento Lawrence tenha tentado fazer restrições a ele. A fratura na consciência acontecera, e a sua cicatrização pôde ocorrer de maneira apenas parcial.

Chamo-a de fratura e não de descoberta. Creio que é importante proceder dessa maneira, agora que há tantos indícios de que estamos tentando repousar sobre uma consciência dividida. É uma fratura em relação à sociedade, mas não apenas no sentido simples de rejeição a uma sociedade má e do decorrente afastamento em relação a ela. É também uma fratura no sentido mais profundo de que Lawrence não irá nem mesmo se opor àquilo a que ele de fato se opõe, não entrará de modo algum ativamente nessa dimensão, embora a tenha conhecido como um tormento e a tenha registrado como geral e inevitável.

Podemos afirmar isso se acreditamos em ações sociais significativas e, obviamente, se estamos preparados para que essa crença seja sumariamente repudiada como política ou sociológica, como uma simples bagatela do velho sonho social. No entanto, é preciso dizer, à margem dos sentidos que podemos compreender, que essa profunda fratura é tanto pessoal quanto, também, social. O afastar-se da dimensão social é também e inevitavelmente um afastamento em relação às pessoas — uma tentativa de criar uma pessoa isolada, desvinculada de *qualquer* relacionamento. Todos aqueles elementos da personalidade que existem no relacionamento — não apenas nos relacionamentos formais da família, mas entre quaisquer pessoas e especialmente entre um homem e uma mulher — são em última análise subtraídos em nome de uma realização e um preenchimento pessoais. Nesse ponto mais extremo da crise, Lawrence não apenas se recusa a se opor àquilo a que ele se opõe, mas também a afirmar aquilo que ele afirma. Sob tais pressões, apenas a morte é possível: uma morte, paradoxalmente, na aspiração pela vida. Lawrence teve a coragem de atravessar essa condição, mas o único aspecto relevante é um reconhecimento daquilo a que de fato se chegou. Outros se apropriaram das categorias dessa desintegração trágica, buscando instituí-las como normalidade. Como tal, elas não são mais do que uma ortodoxia esgotada. O que distingue Lawrence é que ele nos mostra a desintegração em processo, com uma intensidade que apenas em raros momentos escorrega para a histeria.

Quando se chega a essa derradeira divisão entre sociedade e indivíduo, no entanto, deve-se saber que a afirmação de uma crença em qualquer uma dessas instâncias é irrelevante. O que aconteceu, de fato, foi uma perda da crença em ambas, e essa é a nossa maneira de falar de uma perda da crença na totalidade da experiência da vida, como homens e mulheres podem vivê-la. Essa é certamente a mais profunda e mais característica forma de tragédia em nosso século.

4. Impasse e aporia trágicos

Tchekhov, Pirandello, Ionesco, Beckett

Anton Tchekhov foi herdeiro da principal tradição do realismo do século XIX, na qual também trabalhou. E, no entanto, a partir de sua obra podemos seguir o curso de uma importante tradição do século XX, na qual a rejeição ao realismo é quase que absoluta. Para entender esse paradoxo, é necessário que observemos atentamente a natureza desse realismo e a sua ligação crítica com os reais desenvolvimentos da sociedade que o comportou.

A condição do realismo no século XIX era de fato dada pela suposição de um mundo visto em sua totalidade. Nos grandes realistas, não havia separação de natureza entre fatos públicos e privados, ou entre experiências privadas e públicas. Essa não era, como pode facilmente parecer, em retrospecto, uma amarração intencional e obstinada de elementos discrepantes. Era, antes, um modo de ver o mundo, no qual se fazia possível vivenciar as características de todo um modo de vida por meio das características de homens e mulheres individualizados. Dessa maneira, o colapso pessoal constituía um fato genuinamente social, e um colapso social era vivido e reconhecido na experiência pessoal direta. E, no entanto, tomar o colapso como ilustração dessa continuidade é, em si, a marca de uma profunda mudança. Tchekhov é o realista do colapso, numa escala significativamente totalizante.

Um tal modo de ver o mundo não é buscado, mas dado. Quando entra em colapso, tornando-se um modo usual de ver, parece, obviamente, ingênuo. Continuar a se utilizar de seus métodos na criação artística, então, é um ato quase sempre paradoxal. O que antes era um costume do realismo torna-se um costume descrito em termos inteiramente opostos. Isso acontece, de maneira notável, entre Tchekhov e Pirandello.

A chave para essa difícil análise é a recorrente ênfase sobre uma condição totalizante. Em outros lugares, o colapso conduziu a tipos completamente diferentes de literatura. Onde o seu resultado foi o isolamento do indivíduo, inclinou-se, inevitavelmente, na direção dos métodos do expressionismo: os conflitos dramáticos de uma mente individual. No romance, percorreu o caminho do fluxo de consciência até a ficção de pleito especial.[25] O que tinha sido visto anteriormente como um modo de vida, uma sociedade, tornou-se agora neutro ou hostil: um fluxo indiferente, ou um pano de fundo, ou uma luta de foices, ou uma selva. O elemento de neutralidade estendeu-se a outras pessoas, que se tornaram, nesse sentido, meros objetos em um "meio ambiente" (a palavra que, de forma característica, substituiu "sociedade"). O elemento de hostilidade, cada vez mais presente nessa desenvolvida estrutura de sentimento, é diferente, em natureza, da ativa hostilidade anterior entre um indivíduo e a sua sociedade, que foi tão amplamente registrada na tragédia liberal. Na nova estrutura, a hostilidade não é nem empenhada e ativa, nem, de modo algum, específica. O indivíduo reage não contra uma condição da sociedade, mas contra a sociedade enquanto tal. Disso, inevitavelmente, não pode advir nenhuma ação, mas apenas o retraimento.

Enquanto isso, o esforço para restabelecer um senso de sociedade, feito em bases doutrinárias, em posições tomadas, mais do que dadas, apenas testemunha os mesmos fatos do colapso. Pois agora a sociedade está isolada e às suas realidades específicas é dado um novo *status* literário. As condições gerais da vida social — tipo de trabalho, de moradia — são convertidas em absolutos, por um processo similar àquele que produz o isolamento do indivíduo. A sociedade, por assim dizer, é novamente convertida em um meio ambiente, ainda que com base em suposições completamente diferentes sobre a vida. O materialismo inerente aos movimentos dominantes do socialismo constituiu a teoria ratificadora desse tipo de literatura. Uma tenebrosa luta foi com efeito travada (por força do hábito, ainda está sendo travada) entre esse tipo de literatura materialista e aquilo que é descrito como a literatura idealista fundamentada no isolamento do indivíduo. Mas o que as partes litigantes deixaram de perceber é que ambas, por métodos diferentes, certamente, e com resultados literários muito diversos, converteram o realismo do homem em sociedade na realidade inteiramente diferente do homem em um meio ambiente. O que está significativamente ausente em ambos os casos é qualquer sentido de condição totalizante, na qual não se pudessem distinguir fatos públicos e privados. Cada partido está preparado para diminuir o outro tipo de realidade: o modo de vida, como um todo, é uma ilusão ou mesmo uma ideologia; o indivíduo é significativo apenas na medida em que a sua vida adquire vínculos sociais (ou seja, ambientais). Mas, enquanto as prioridades são assumidas e discutidas, o sentido humanista de totalidade, que havia dado ao realismo a sua força, está de todo modo perdido.

---

[25] No original, *special pleading*. Conforme o contexto, a expressão poderia ser traduzida por "pleito", "alegação" ou "peroração especial". O próprio autor esclarece mais adiante [p. 256] : trata-se de um método que "insiste em que o espectador observe o mundo a partir das ações e tensões de uma única mente". Ou seja: discurso (unilateral) do protagonista (que alguns ligam ao "teatro do eu"), visão ou argumentação unilateral a partir de um único eu, de uma só subjetividade [N. Ed.].

A complexidade desse desenvolvimento torna-se mais visível quando, voltando à tradição principal, somos forçados a ver que ela também foi qualitativamente modificada. O sentido de uma condição totalizante, tão claro em Tchekhov — mesmo quando o que se está observando é o colapso — se manteve, embora tenha sido transformado numa substância característica. Na melhor literatura do século XIX, o modo de vida como um todo e os seres humanos tomados individualmente eram não apenas simultâneos e contemporâneos, mas também, tanto um quanto o outro, reais. A condição irônica de uma visão total como essa, em meados do século XX, é que o modo de vida e os seres individualizados, embora ainda simultâneos, contemporâneos e inseparáveis, são, os dois, igualmente ilusórios. Uma consciência geral da ilusão assumiu o lugar da realidade de ambos.

Os mais avançados desenvolvimentos do expressionismo e a ficção de pleito especial haviam convertido todos os indivíduos, com exceção de um, em ilusão, o que acentuou conseqüentemente a realidade deste indivíduo. A característica distintiva da nova visão totalizadora é que até mesmo este indivíduo se foi. A própria obra de arte, com efeito — mantida, naquelas outras formas, por uma consciência enfaticamente pessoal — assume mais e mais, a seu modo, a qualidade de ilusão. A ilusão foi freqüentemente utilizada como um elemento da ação dramática, e a natureza da arte foi sempre uma ilusão desejada e compartilhada, à qual se confere realidade. Mas aquilo a que chegamos, em algumas obras dignas de nota, é uma ação inteiramente ilusória, ou uma ilusão que se empenha por ser assim. A ilusão não é um meio que conduza à realidade, mas, ela mesma, uma expressão da própria ilusão, porque a própria obra protesta, o artista protesta, contra aquelas condições da sua expressão pelas quais ameaça tornar-se real. Procedimentos tradicionais podem ser rejeitados apenas com base neste fundamento. A credibilidade da ilusão bem-sucedida é ela própria ameaçadora. A arte não deve aspirar, mesmo a seu modo, a nenhuma falsa realidade que pudesse perturbar ou romper a experiência de absoluta ilusão. A tensão usual da expressão é vista como condenável. Impelidos por essa razão, a arte deve ser antiarte, o romance deve ser anti-romance, o teatro deve ser antiteatro. A coisa mais perigosa em relação a qualquer elocução, nesse movimento, é que ela cria a possibilidade de comunicação, que já é conhecida como sendo ilusão. A condição total da vida, quando vista por esse ângulo, não deixa nenhuma base teórica para a arte, à exceção da sua existência, que, no entanto, em determinada altura tem de ser, ironicamente, desejada. O próprio desejo da arte tem de ser convertido em má-fé. O processo criativo tem de ser separado da vontade e, nos seus extremos, do desígnio. Uma condição de absoluta ilusão é assim precariamente alcançada por um método que precisa continuamente voltar-se sobre si mesmo e dissolver aquilo que ele mesmo criou. Sem essa contínua dissolução, a experiência propriamente dita tornar-se-á irreal, por tornar-se falsamente real.

Será preciso acompanhar agora, em detalhe, o processo dessa transformação no drama propriamente dito. Ele tem início, claramente, no *Ivánov* [1887]* de Tchekhov. Vemos aqui o indivíduo consciente, o herói e a vítima do liberalismo, já no movimento de voltar contra si mesmo a sua oposição a uma condição da sociedade.

> Parece-me que eu também fui além dos meus limites. O ensino médio, depois a universidade, em seguida as ocupações com a fazenda, escolas para filhos de camponeses, todo o tipo de projetos. Eu tinha idéias diferentes das de qualquer outra pessoa, eu me casei de forma diferente, eu corri riscos, eu desperdicei dinheiro a torto e a direito, eu me entusiasmei em demasia, como você sabe. Fui mais feliz e sofri mais do que qualquer outra pessoa no distrito. Esses foram os meus fardos, Pacha. Coloquei um peso sobre as minhas costas, mas minhas costas cederam. Aos vinte anos somos todos heróis, empreendemos qualquer coisa, podemos fazer qualquer coisa, mas aos trinta estamos já cansados e imprestáveis. Diga-me, como você explica o modo pelo qual se fica tão cansado?

Estamos ainda, aqui, no âmbito da consciência liberal. Ivánov vê aquilo que tem de ser feito e tenta realizá-lo. Ele é deixado a sós em sua luta, é mal interpretado e derrubado. Ele derruba a outros, também, na sua queda. Mas esse tipo de impasse, que conhecemos das peças de Ibsen, está sendo transformado por Tchekhov em uma nova condição: aquela da aporia. Em um impasse, há ainda empenho e luta, embora não haja nenhuma possibilidade de vitória: aquele que luta corpo a corpo com a vida morre ao gastar as suas últimas forças. Em uma aporia, não há sequer a possibilidade de movimento ou mesmo a tentativa de movimento; toda ação voluntária é autocancelada. Tem início então uma diferente estrutura de sentimento:

> Meu queixume inspira em você um tipo de respeitosa estupefação... mas na minha opinião esse neurótico estado de espírito e todos os sintomas que o acompanham devem ser meramente alvo de risadas, e nada mais. As pessoas deveriam rir de todos os meus fingimentos até se arrebentar, mas você — que incrível espalhafato você faz!

Aqui vemos a vítima virando-se contra si mesma. O seu fim é um suicídio que os outros não podem compreender ou interpretar. Pois a vítima, que anteriormente lutara, ainda é vista em contraste com o seu grupo social.

Em *A gaivota* [1898], a estrutura começa a se expandir. Konstantin, que tentou começar algo novo, toma a si o peso da culpa do seu grupo, e é esmagado:

> Você encontrou o seu caminho certo, você sabe para onde está indo — mas eu estou ainda à deriva, em um mundo caótico de sonhos e imagens, sem saber qual a finalidade de tudo isso. Eu não tenho fé, e não sei qual é a minha vocação.

O fim, novamente, é o suicídio, que os outros não podem compreender, e do qual, na sua desolação, eles têm até mesmo de ser temporariamente protegidos.

Com *Tio Vânia* [1899], a estrutura amplia-se ainda mais, até se tornar o sentido de uma condição totalizante:

> Aqui temos um quadro de decadência como resultado de uma insuportável luta pela existência. É uma decadência causada pela inércia, pela ignorância, por uma completa irresponsabilidade.

Os indivíduos apresentam variações nas suas atitudes e responsabilidades, mas o sentido de um fracasso geral foi introduzido de maneira decisiva. A estrutura e o método do drama tchekhoviano começam a sofrer alterações que conduziriam à sua verdadeira originalidade — na qual todo um grupo ou toda uma sociedade podem ser vistos como vítimas. Não se trata agora da resolução dramática do destino de um indivíduo isolado, mas de uma orquestração de respostas a um destino comum. *As três irmãs* [1901] e *O jardim das cerejeiras* [1904] são os exemplos maduros dessa forma essencialmente nova.

> *Tuzenbach* — Pássaros migrantes, grous, por exemplo, voam e continuam a voar, e quaisquer que sejam os pensamentos, altos ou baixos, que vierem à sua cabeça, continuarão a voar sem saber por que ou para onde. Eles voam e continuarão a voar, sejam quais forem os filósofos que entre eles nascerem. Eles podem filosofar o quanto quiserem, mas continuarão a voar.
> *Macha* — Ainda assim, há um sentido?
> *Tuzenbach* — Um sentido? Agora a neve está caindo. Que sentido?
> *Macha* — Parece-me que um homem deve ter uma fé, ou deve procurar uma fé, ou a sua vida será completamente vazia. Viver e não saber por que os grous voam, por que os bebês nascem, por que há estrelas no céu. Ou você tem a necessidade de saber por que você vive, ou tudo é insignificante, e não vale uma palha.

> *Verchínin* — Ainda assim, fico triste porque a minha juventude passou.
> *Macha* — Gógol diz: a vida neste mundo é uma coisa idiota, meus senhores.
> *Tuzenbach* — E eu digo que é difícil argumentar com os senhores. Maldito seja tudo.
> *Tchebutíkin* — Balzac casou-se em Berditchev. Vale a pena atentar para esse fato. Balzac casou-se em Berditchev.

A quebra de sentido é agora tão completa que mesmo a aspiração a um sentido parece cômica. Aquilo que prende à realidade é tão tênue que qualquer "fato", por mais incidental que seja (como a informação sobre Balzac) fornece a ilusão de um controle temporário.

Ainda assim, numa tensão trágica, a memória deficiente de que houve uma significação surge como algo pungente, porque mesmo a memória deficiente de um passado que significou alguma coisa (para as três irmãs, Moscou) implica uma condição diversa do presente, e isso pode se converter numa fragmentada esperança com relação ao futuro:

> Eles esquecerão os nossos rostos, as nossas vozes, e mesmo quantos havia de nós, mas o nosso sofrimento se converterá em alegria para aqueles que viverão depois de nós, a felicidade e a paz reinarão sobre a terra, e as pessoas vão lembrar com gentis palavras e abençoar aqueles que agora vivem... Se ao menos pudéssemos saber, se ao menos pudéssemos saber.

O caminho para o futuro é visto, de modo consistente, no trabalho:

> Devemos apenas trabalhar e trabalhar, e a felicidade é reservada apenas à nossa distante prosperidade.

Ou, em *O jardim das cerejeiras*:

> Tudo o que é inatingível para nós, agora, será um dia próximo e nítido; mas devemos trabalhar; devemos ajudar com todas as nossas forças aqueles que procuram a verdade.

> Espíritos humanos não a espiam de cada árvore do jardim, de cada folha e de cada ramo? Você não escuta vozes humanas? Oh, é terrível. O seu jardim me assusta. Quando passeio por ele, ao cair da tarde ou à noite, a casca rugosa sobre as árvores brilha com uma luz indistinta e as cerejeiras parecem ver tudo o que aconteceu, há cem ou duzentos anos, em sonhos dolorosos e opressivos. Bem, estamos pelo menos uns duzentos anos atrasados. Não alcançamos absolutamente nada até agora; nós não temos um ponto de vista definido em relação ao passado; apenas filosofamos, reclamamos do tédio, ou bebemos vodca. É tão óbvio que, antes que possamos viver no presente, temos primeiro de redimir o passado, e romper com ele; e é apenas por meio do sofrimento que podemos redimi-lo, apenas por meio de um trabalho árduo e incessante.

Esse elemento é crucial na estrutura de sentimento de Tchekhov como um todo. Mas é fácil interpretá-lo de maneira incorreta. Vimos, em nossa própria época, o que podemos chamar de Tchekhov inglês e Tchekhov soviético. Com relação ao que se chamou de Tchekhov inglês, o tom dominante é o charme patético. O chamado ao trabalho é ironicamente posto de lado pelo fato indiscutível de que ele é feito por aqueles que não trabalham e, aparentemente, nunca trabalharão (como Trofímov, o "eterno estudante", cujas falas estão nos diálogos aqui citados). Deste modo, a aspiração é convertida em apenas mais uma idiossincrasia. No chamado Tchekhov soviético, no entanto, o chamado ao trabalho é algumas vezes deslocado, de maneira positiva, para a voz simplesmente profética do futuro. Essas interpretações são interessantes, porque mostram quão difícil é abarcar toda a estrutura.

A aspiração é genuína. Desviá-la ironicamente é depreciar e sentimentalizar o sentimento como um todo. Mas, da mesma forma, separá-la do processo de desintegração significa não ser capaz de entender o ponto principal, porque a energia para o trabalho é consumida, neste contexto, pelo próprio esforço de concebê-lo. Essa é uma forma usual de tragédia em uma sociedade estagnada. Ou, colocando a questão de outra forma, para Tchekhov um colapso social *é* um colapso pessoal. Mesmo quando se pode ver além de uma situação em que há pressão, ainda assim a pressão vigente é desintegradora. E uma sociedade desintegradora estende o seu processo para as vidas individuais. Não é algo externo, em relação ao qual uma atitude seria suficiente, e sim diretamente vivenciado nas fibras do corpo e do espírito. Numa sociedade em desagregação, os indivíduos carregam em si mesmos o processo desagregador. E mesmo a aspiração é uma forma de derrota.

Em uma nota publicada depois de sua morte, Tchekhov escreveu:

> Eles apregoam que não há ideais e assim por diante, mas tudo isso já estava acontecendo há vinte ou trinta anos; essas são formas gastas que já serviram a seu tempo e, seja quem for que as repita agora, também não é mais jovem e também está exaurido. Com a folhagem do ano que passou, caem também aqueles que nelas vivem.

Esta é a dura realidade no universo de suas peças. O julgamento não pode ser mitigado, quer na direção da esperança profética, quer na direção do charme patético. Quando a putrefação se faz sentir, produz os *niedotiôpa*,[26] aqueles que, sem finalização e sem uso, são ainda seres humanos e sofrem. O que tem o poder de redimir, então, não é a aspiração voltada ao futuro, mas o futuro propriamente dito — e desse futuro eles foram violentamente excluídos:

> Há, borbulhando ao nosso redor, uma vida que nós não conhecemos nem notamos... Antes que a alvorada de uma nova vida se rompa, nós nos transformaremos em sinistros homens e mulheres envelhecidos, e seremos os primeiros que, no nosso ódio àquela alvorada, a caluniarão.

---

26 Na sua tradução de *O jardim das cerejeiras* (Porto Alegre, LP&M, 1983, p. 17), Millôr Fernandes dá a seguinte nota: "palavra inventada por Tchekhov, depois incorporada à língua. Composta de *ne* (niê), "não", e *dotiapat*, "acabar de cortar ou de talhar". Seria, *grosso modo*, "mal-acabado", e que, portanto, não presta para nada, é inútil. Achei melhor inventar também, substantivando a expressão 'vale-nada'. O comentarista Bátiuchkof considera esta palavra (...) a chave para a sua compreensão, pois define a tragédia da vida russa naquele tempo." [N. Ed.]

Essa é a voz mais dura e mais verdadeiramente profética. Mas ela também se volta forçosamente contra si mesma, porque até o ato de mostrar a desintegração tal como ela é torna-se desintegração:

> Aterrorizar a sociedade como estamos fazendo agora, e como continuaremos a fazer, significa privá-la de coragem.

A condição totalizante, no entanto, ainda tem de ser mostrada, por um método que continuamente volta-se sobre si mesmo: criando uma situação trágica e convidando-nos a rir dela; arquitetando uma situação ridícula e fazendo-a terminar em colapso trágico.

Toda a obra de Tchekhov está baseada em um senso agudo do social e na conexão inevitável daquilo que uma época menos honesta, mas mais complacente, chama de fatos "públicos" e "privados". Não que os seres humanos sejam simples ou meramente determinados. A sociedade é que se constitui, inevitavelmente, da soma dos seus relacionamentos, e quando estes estão perversamente errados, ou quando as pessoas não mais os compreendem, há uma complicada estrutura de culpa e ilusão que é vivenciada em cada setor da experiência, assim como nos mais óbvios pontos de confluência. E no entanto há uma etapa ainda além dessa, quando a condição é tão completa que é tida como normal, e a estrutura particular torna-se geral e passa a ser vista como a vida propriamente dita. Isso acontece, parece-me, de modo decisivo, em Pirandello.

Aqui o mundo dramático é um mundo de culpa e ilusão: a culpa entrelaçando-se e assumindo uma feição complexa em uma série de falsas relações pessoais: a ilusão elaborada e persistente, como um meio de evitar a culpa ou de viver com ela. E no entanto este não é apenas um mundo peculiar: ele é deliberadamente generalizado. Relações sinceras e verdadeiras tornaram-se impossíveis, e a única defesa contra o sofrimento, a única fonte de inocência, é a fantasia.

O caso mais simples é *Assim é se lhe parece* [1918]. Aqui a senhora Frola afirma que a sua filha é a esposa de Ponza, enquanto Ponza afirma que essa filha morreu e que a sua esposa é uma outra mulher. A mulher, por sua vez, declara ser cada uma dessas alternativas contraditórias, mas em si mesma, nada.

O ponto é desenvolvido a partir de uma incerteza comum:

> O que podemos realmente conhecer sobre outras pessoas? Quem elas são? Que tipo de pessoas elas são? O que elas fazem? Por que elas o fazem?

Mas a incerteza vai muito além, penetrando no eu e no mundo:

> Pensando retrospectivamente naquelas ilusões que você já não tem, em todas aquelas coisas que não mais *parecem* ser o que eram num tempo remoto, você não acha que — eu não direi esse palco — não — que a própria terra está, ela mesma, fugindo debaixo de seus pés, quando você considera que, do mesmo modo, esse *você* que você agora pensa ser — toda a sua realidade como ela é hoje — está destinado a parecer uma ilusão amanhã?

Assim, a realidade é, na melhor das hipóteses, temporária. Como afirma "Henrique IV", na sua simultânea mascarada de sanidade e insanidade:

> Pensar que os homens do século XX estão torturando a si mesmos em uma agonia e ansiedade absolutas para saber como as coisas vão se resolver. Em angústia e dor eles se lançam para todos os lados, indagando-se desvairadamente sobre destino e fortuna, e sobre o que está reservado a eles. Ao passo que vocês já estão na história comigo. E por triste que seja a sorte que me coube, por abomináveis que sejam os acontecimentos da minha vida, com todo o amargor e toda a labuta, com todo o pesar e todo o combate, não obstante é tudo história. Nada pode mudar. Você compreende? Nada pode, em hipótese nenhuma, mudar. Tudo está imobilizado para sempre. E vocês podem calmamente contemplar, admirados, como o efeito segue-se obedientemente à causa, na mais perfeita lógica, e como todo evento acontece de modo preciso e coerente, até os mínimos detalhes. Sim, os prazeres da história, os prazeres da história...

Apenas quando a vida tiver acabado e se tornado história será possível encontrar um significado comum, um sentido comum de realidade. Mas esse estado de espírito se mostra aos vivos somente em uma mascarada. Aos vivos, uma realidade comum é uma ilusão:

> Eles criaram, ela para ele e ele para ela, um mundo de fantasia que tem toda a substância da realidade propriamente dita, um mundo no qual eles agora vivem em perfeita paz e harmonia. E não pode ser destruída, essa realidade que a eles pertence, por nenhuma das provas e evidências de que você dispõe, porque eles vivem e respiram nela. Eles a podem ver, sentir, tocar. Quando muito uma evidência ou prova pode confortar *você* um pouco, satisfazendo a sua estúpida curiosidade. E no entanto uma prova como essa simplesmente não pode ser achada, e assim você está condenado ao maravilhoso tormento de ter perante os seus próprios olhos, repentinamente muito próximos a você, de um lado, esse mundo de fantasia e, do outro, a *realidade*... e a não ser capaz de distinguir um do outro.

> Porque, mesmo para o observador, a realidade é essa ilusão:

> A realidade, para mim, encontra-se no espírito daqueles dois, e posso apenas esperar penetrar aquela realidade por meio do que eles me contam sobre si mesmos.

Quando os outros procuram pelos "verdadeiros fatos do acontecimento", apenas ameaçam esse precário equilíbrio. A busca de provas é inevitavelmente destrutiva, porque a verdade não pode ser descoberta, mas apenas uma ilusão da verdade:

> Não importa *qual* verdade seja, contanto que seja uma matéria boa, sólida e categórica.

A verdade é inatingível, e, de qualquer modo, incomunicável, por causa da natureza dos nossos eus e da nossa linguagem:

> Cada um de nós tem todo um mundo de coisas dentro de si, e cada um de nós tem o seu próprio mundo particular. Como podemos entender um ao outro, se nas palavras que falo insiro o sentido e o valor das coisas como eu as entendo dentro de mim, enquanto, ao mesmo tempo, seja quem for que as escute, as-

sume que elas tenham o sentido e o valor que elas possuem no seu mundo interior? Acreditamos que compreendemos um ao outro, mas nós nunca de fato nos compreendemos verdadeiramente.

Temos de nos resignar, então, a uma distância trágica entre nós:

> Há uma pequena cesta que nós fazemos subir e descer no pátio. Ela carrega sempre uma nota minha, e uma ou duas palavras dela. Simplesmente dando as notícias do dia. Estou bastante satisfeito com isso. E agora, bem, estou bastante acostumado a isso. Resignado, se você prefere. Deixei de sofrer.

Ou, tentando forçar um significado, somos envolvidos pelo engano e pela fraude:

> Você sabe que são apenas palavras, que ele pronuncia simplesmente com o intuito de falar... Você *confere* um sentido a elas, você mesmo; você inscreve nelas um sentido, o sentido que lhe for mais conveniente. Mas você finge que *ele* emprestou a elas um sentido. Ele ficará encantado de ver que as suas próprias palavras fazem realmente sentido. Por esse modo você pode pouco a pouco transformá-lo exatamente naquilo que você quer que ele seja, e ele terá a impressão de que isso é o que *ele* quer ser...

No entanto, o fim dessa situação é a tragédia:

> Esmagar deste modo um homem, com o peso de uma única palavra.

Seja de boa ou má-fé, todo o processo de estruturação dos relacionamentos é marcado por ilusão e tragédia:

> Cada um de nós é muitas pessoas, de acordo com todas as possibilidades de ser que há em nós. Com alguns somos uma pessoa, com outros, alguém completamente diferente. E continuamente temos a ilusão de ser sempre uma e a mesma pessoa para todos. Acreditamos ser sempre essa mesma pessoa, seja o

> que for que estivermos realizando. Mas isso não é verdade. Não é verdade. E vemos isso muito claramente quando, por algum acaso trágico, por assim dizer, somos surpreendidos no meio de alguma ação e nos vemos, então, suspensos no ar. E então percebemos que naquilo que estávamos fazendo não estava presente todo o nosso ser, e que seria, portanto, uma injustiça atroz para conosco julgar-nos tão-somente por aquela ação. Manter-nos suspensos desse modo, manter-nos em um pelourinho por toda a existência, como se toda a nossa vida pudesse ser completamente resumida naquela única ação.

Esse é o pai trágico em *Seis personagens à procura de um autor* [1921], em que a natureza da ação é precisamente esse ser apreendido em uma vida suspensa. A tragédia está nos relacionamentos assim revelados. A verdade sobre eles não é, argumenta-se, toda a verdade sobre as pessoas neles envolvidas, e no entanto eles têm de seguir o seu curso trágico. Quando há essa incerteza radical com relação ao eu, todo o processo de envolvimento com os outros torna-se uma farsa trágica:

> Você vê o que esses lunáticos estão tramando? Sem prestar a mínima atenção ao seu próprio fantasma, o fantasma que é inerente *a eles*, continuam correndo de um lado para o outro, desvairados de curiosidade, lançando-se ao encalço dos fantasmas de outras pessoas. E eles acreditam estar fazendo algo inteiramente diferente.

Aceitar o estado de ilusão, a existência "fantasmática", pode parecer a única conclusão realista. Como afirma Henrique, perto do fim da sua mascarada:

> Senhoras e senhores, estou curado, porque sei perfeitamente bem que estou representando o louco, aqui. E percebo isso muito calmamente. Vocês são aqueles de que se deve ter compaixão, porque vocês dão vazão à *sua* loucura num estado de constante agitação, sem vê-la, sem conhecê-la.

Aqui há um interessante paralelo estrutural. Com o colapso de uma moralidade comum a todos, foi-nos oferecido o homem *conscientemente* desonesto como um símbolo de virtude. De modo similar, com o colapso de uma realidade geral, é-nos oferecido como real o homem que é consciente da sua irrealidade. Os tipos operam em diferentes níveis de experiência, mas, em um colapso tão amplo como o que vimos no século XX, a semelhança formal é importante.

Pirandello reconhece e transmite, de maneira premente, o sofrimento que leva ao auto-engano e à fantasia. A ilusão, desse modo, em seu mundo, não deve ser alvo de zombaria; ele começa com a experiência comum, mas estende esse processo a uma aporia geral. A tragédia não reside, essencialmente, naquilo que essa ou aquela pessoa faz, mas numa condição absoluta. Podemos construir, para nós mesmos, uma ilusão e podemos temporariamente entrelaçá-la à ilusão de outra pessoa. Mas, enquanto a vida continua, o entrelaçamento é ameaçado, e tanto a pressão do outro, representando a sua própria ilusão, quanto ainda a sua distância, a impossibilidade de alcançá-lo verdadeiramente, são vivenciadas de modo trágico:

> É uma coisa terrível se você não se agarra firmemente àquilo que parece verdadeiro a você hoje, àquilo que parecerá verdadeiro a você amanhã, mesmo que seja o oposto completo do que parecia verdadeiro a você ontem. Eu jamais desejaria que você pensasse, como eu tive de fazer, naquela coisa horrível que realmente deixa você fora de si. Você está lá, muito próximo de alguém, olhando em seus olhos, exatamente como, um dia, eu olhei nos olhos de alguém, e você se vê refletido ali. Mas o que você vê não é realmente você. Não, você se vê como um mendigo, diante de uma porta através da qual você nunca passará. O homem que entrar por aquela porta não será você, você com aquela vida secreta, o mundo que você tem no seu interior, o mundo familiar da visão e do tato. Será alguém completamente desconhecido de você que passará por aquela porta. O homem que *ele* vê em você. O homem que ele, em seu próprio mundo pessoal e impenetrável, vê e toca.

A tragédia, desse modo, reside na existência do "mundo pessoal e impenetrável". Esse mundo deve ser defendido, e no entanto a sua defesa destrói outras pessoas, ao destruir a realidade delas. Isso é o que se entende por aporia, numa situação em que nenhum movimento válido é possível. Essa é, talvez, a crise final do individualismo, para além do impasse da tragédia liberal, em que o indivíduo podia lutar ferrenhamente contra uma condição absoluta exterior a ele, mesmo arriscando a sua vida. Aqui a própria instância a ser defendida, o "mundo pessoal e impenetrável", é, pelo fato da sua existência em outros, aquilo mesmo que se volta sobre si, destruindo a pessoa. Por um procedimento paradoxal, os outros indivíduos, defendendo o seu mundo pessoal e impenetrável e o seu conseqüente modo de ver e viver, transformam-se numa sociedade hostil, que ameaça destruir o próprio modo de ser de alguém:

> Aquelas pessoas requisitam sempre que o restante de nós se comporte exatamente como elas desejam. Que cada momento de cada dia deveria ser vivido do modo como elas determinam. Mas não há, obviamente, nada de arrogante nisso. Oh não, não. Obviamente que não. É simplesmente o modo de pensar *delas*, o modo de ver *delas*, o modo de sentir *delas*. Todos têm o seu próprio meio de... Você tem o seu também, não tem? É claro que tem. Mas qual *é* o seu modo? O seu modo é aquele do rebanho comum. Você é uma ovelha no rebanho, miserável, inconstante, fraco, e *elas* tiram vantagem disso. Elas o fazem submeter-se à vontade delas. Elas o fazem aceitar o seu modo de vida. De modo que você sinta e veja como elas. Ao menos, essa é a ilusão à qual elas alegremente se apegam. Pois, afinal, o que é que elas lograram impor sobre você? Palavras. Palavras que cada um de nós compreende e novamente emite, no seu próprio modo particular. E essa é a maneira pela qual a assim chamada opinião pública é formada.

Isso soa como um chamado a uma insurreição pessoal. A aspiração e a descrição familiar do "rebanho comum" são características.

> Ah sim, essa é uma brincadeira que pode ser feita aqui sem grandes problemas. Mas suponhamos que nós deixemos este lugar e saiamos para o mundo dos vivos. A aurora está rompendo. Temos todo o tempo à nossa frente. A aurora — e a aurora de — e o dia que se estende à nossa frente. Vocês dizem a si mesmos que esse dia é nosso para fazer dele o que quisermos. E vocês fazem? *Fazem*? Para o inferno com a tradição. Para o inferno com as velhas conven-

> ções. Continuem, falem a esmo. Vocês não farão nada a não ser repetir as mesmas velhas palavras, reiteradamente, como incontáveis gerações antes de vocês. Vocês realmente acreditam estar vivendo? Tudo o que estão fazendo é ruminar a borra da vida dos mortos.

Esse é um desespero trágico, com relação a outras pessoas. A falsa sociedade é vista, por um momento, como um fato em si mesmo. Mas não há saída, no universo de Pirandello, porque a pressão é constante: a pressão da realidade dos outros, com os seus próprios e impenetráveis modos de pensar e sentir, a sua própria e inevitável conversão dos seus significados nos significados deles, e só se pode transpor um tal mundo por meio de um entrelaçamento de ilusões. O dia que jaz à nossa frente nunca pertence realmente a nós, mas a eles, e desse modo a aporia pessoal torna-se uma aporia absoluta, uma impenetrável condição geral.

É importante, por fim, ver quão amplamente se estendeu essa versão da vida. Nos anos que se seguem a 1945, ela se tornou o tema de toda uma escola de dramaturgos. Ionesco é o exemplo mais claro:

> A realidade da existência, o próprio uso da linguagem — esses são os fatos que a mim parecem inconcebíveis.

> O mundo em que vivemos

> parece ilusório e fictício... o comportamento humano revela o seu caráter de absurdo, e toda a história, a sua absoluta inutilidade; toda a realidade, toda a linguagem parece se desarticular, se desintegrar, se esvaziar de sentido, de modo que, uma vez que tudo é destituído de importância, o que se pode fazer, senão rir disso?

Há aqui a mesma percepção elementar e o mesmo tom que encontramos em Pirandello. As possibilidades cômicas de um tal mundo, que se evidenciam em Pirandello, foram levadas a cabo, muitas vezes de modo brilhante, como em *A cantora careca* [1950], por Ionesco. Mas ao mesmo tempo, no interior da estrutura deliberadamente disparatada, o acontecimento trágico tornou-se mais arbitrário e mais cruel. O indivíduo está isolado, em um mundo permanentemente desprovido de sentido, de modo que mesmo as conexões no interior da personalidade são destruídas. E, no entanto, reconhecer as pessoas e o mundo como irreais não é suficiente para dispor deles. Na verdade, reconhecer os lugares-comuns que sustentam um mundo ajustado e submisso implica pairar além deles em um estado de silêncio e terror, que é ainda densamente habitado pelas sólidas pressões dos outros. O trágico manifesta-se então de duas formas: a usual brutalidade que mantém unido um mundo desprovido de sentido; e aquele "estado de paroxismo... onde estão as fontes da tragédia". Por definição, não pode haver uma conexão clara entre a ação aparente e a repentina violência. Os assassinatos rituais em *A lição* [1951], o assassino em *Le Tueur sans gages* [1958], o cadáver horrendo em *Amédée* [1954] parecem emergir por um impulso próprio de um mundo de irrealidade e de lugares-comuns. O único fato não questionado, na dúvida geral que recai sobre a realidade, é a morte, e esta é, sintomaticamente freqüente, violenta e arbitrária. Na absoluta condição da ilusão humana, apenas estes fatos parecem certos: morte e angústia. Por trás da fachada ridícula, aguarda uma violência à parte, que age de acordo com as suas próprias leis. Saber disso é, a um só tempo, angustiante e libertador. De fato, a única sociedade autêntica que pode ser criada de acordo com o olhar de Ionesco tem de basear-se numa descoberta geral da condição absoluta da ilusão e, conseqüentemente, na "nossa angústia comum".

Essa coexistência de ilusão e violência é encontrada novamente em Pinter (*The dumb waiter* [O garçom mudo] [1957], *The birthday party* [Festa de aniversário] [1957]). O tema mais geral de irrealidade, fracasso na comunicação e ausência de sentido é agora, com efeito, tão difundido que passa a ser virtualmente, em si mesmo, uma convenção dramática. Para muitos escritores, incluindo por vezes Pinter, é freqüentemente não mais do que uma convenção: um determinado tipo de oportunidade dramatúrgica. A convenção da ilusão absoluta e da inabilidade do homem em se comunicar parece então, simplesmente, o mais recente e o mais burguês dos lugares-comuns. Mas, se assim é, corremos o risco de não dar atenção às poucas obras que vão além das fórmulas e criam essa experiência em profundidade.

O exemplo mais notável é *Esperando Godot* [1948], de Beckett. É evidente que, em determinados aspectos, a peça pertence à tradição cujo curso estamos acompanhando. Ela apresenta uma condição absoluta do homem, e isso pertence à conhecida estrutura de sentimento:

> ... Nascemos um dia, morreremos um dia, o mesmo dia, o mesmo segundo, isso não é suficiente para você? Elas dão à luz escarranchadas em uma tumba, a luz brilha um instante, então é novamente noite.
> Escarranchadas em uma vala e um parto difícil. Embaixo, no buraco, indolentemente, o coveiro empunha o fórceps. Temos tempo para envelhecer. O ar está cheio de nossos gritos.

No entanto, o método dramático é na realidade diferente daquele utilizado por Tchekhov ou Pirandello, em que o movimento é normalmente uma única ação mostrando como as personagens se encaixam umas às outras, compartilhando ilusões semelhantes. O método de *Esperando Godot* é mais antigo. A peça é construída em torno de um conjunto incomum e explícito de contrastes: entre os vagabundos, Vladimir e Estragon, e os viajantes, Pozzo e Lucky; e os contrastes adicionais no interior de cada par.

Essa oposição polar de personagens foi usada na fase inicial do expressionismo para mostrar os conflitos de uma única mente. Mas agora o método foi desenvolvido para mostrar os conflitos no interior de uma condição humana absoluta. Esse é um mundo quase que inteiramente estático, em que, para qualquer ação humana significativa, estabelecem-se limites muito estreitos. E no entanto as lutas por uma significação, em cada um dos pares, são agudamente contrastadas. A ação da peça é o ato da espera. Nos dois atos da peça, os vagabundos reúnem-se para esperar, encontram os viajantes, que seguem adiante, e então os vagabundos ficam esperando um encontro marcado que não se cumpre. Mas, ao passo que nos viajantes há mudanças de um ato para o outro, nos vagabundos não há mudança nenhuma. Isso resulta das diferentes reações que tiveram. Um exemplo simples pode ser tomado das duas falas anteriormente citadas: a primeira, dita por Pozzo, a segunda, por Vladimir. O sentido da vida em cada uma delas é idêntico, mas a palavra seguinte de Pozzo é "Em frente!", ordem de movimento, ao passo que as palavras seguintes de Vladimir são "Mas o hábito é um grande amortecedor" — a paciência e o sofrimento de esperar. Pozzo e Lucky pertencem ao mundo do esforço e da ação; Vladimir e Estragon, ao mundo da resignação e da espera. Em última instância, nenhuma das respostas é mais significativa do que a outra: os viajantes caem e os vagabundos continuam, frustrados, esperando.

Nem o caminho do progresso nem o caminho da salvação oferecem um escape dessa condição humana. Mas o caminho escolhido afeta os seres humanos que o escolhem. O caminho dos viajantes é marcado pelo poder e a exploração, que, ao final, consomem-se a si mesmos. Pozzo, o homem confortavelmente acomodado, conduz Lucky como escravo, com uma corda no pescoço, embora, no segundo ato, a mesma corda seja a do cego que é conduzido pelo mudo. É uma via de dominação e dependência: relacionamentos que podem ser apenas invertidos. O caminho dos vagabundos, contudo, é de piedade na degradação. A irritação os afasta, e o poder da compaixão parece sempre em vias de falhar. Uma crueldade histérica aguarda à beira desses colapsos. E, no entanto, sob pressão, o relacionamento se mantém — e, dentro da tradição que estivemos delineando, essa é a principal originalidade da peça. A compaixão, que sempre esteve presente em Tchekhov, havia desaparecido, virtualmente, à época de Pirandello e daqueles que o sucederam. O desmascaramento da ilusão, em Pirandello (e igualmente nas outras obras do próprio Beckett), carregava uma acerba zombaria que não podia ir além de si mesma. O mundo e a vida tinham sido "vividos até o final" e pronto. Nas seqüências de Pozzo e Lucky, Beckett dá continuidade a esse tom, mas ele o combina com algo que parecia perdido: a possibilidade de reconhecimento humano, e de amor, no âmbito de uma condição absoluta ainda sem sentido. Estranhamente, essa vida que responde, num ponto além do reconhecimento da aporia, é convincente e tocante:

Estragon — Você se lembra do dia em que eu me atirei no Ródano?
Vladimir — Nós estávamos colhendo uvas.
Estragon — Você me pescou.
Vladimir — Essa história está morta e enterrada.

Estragon — Minhas roupas secaram ao sol.

Vladimir — Não há nada de útil em voltar a esse assunto. Vem.

(*Ele conduz Estragon. Como antes.*)

Estragon — Espere.

Vladimir — Estou com frio.

Estragon — Espere. (*Afasta-se de Vladimir.*) Eu me pergunto se nós não estaríamos melhor sozinhos, cada um por si. (*Cruza o palco e senta-se na elevação.*) Nós não fomos feitos para o mesmo caminho.

Vladimir (*sem raiva*) — Não sei. Nunca se sabe.

Estragon — Não, nunca se sabe de nada.

(*Vladimir cruza lentamente o palco e senta-se ao lado de Estragon.*)

Vladimir — Ainda podemos partir, se você acha melhor.

Estragon — Agora é tarde demais.

(*Silêncio.*)

Vladimir — Sim, agora é tarde demais.

(*Silêncio.*)

Estragon — Então, vamos?

Vladimir — Vamos.

(*Não se movem.*)

A condição é absoluta, e a resposta confirma isso. Mas, como eles permanecem unidos, sem nada a buscar nem nada a esperar senão frustração, e no entanto permanecendo juntos, retoma-se assim um ritmo trágico antigo e profundo.

5. Resignação trágica e sacrifício

Eliot e Pasternak

O ritmo da tragédia, afirma-se, é um ritmo sacrificial. Um homem é despedaçado pelo sofrimento e levado à morte, mas a ação é mais do que pessoal e outros tornam-se inteiros, são curados, enquanto ele é fragmentado.

Na verdade, se quisermos realmente discutir o sacrifício, precisamos de contextos específicos. Afirma-se que a tragédia teve origem na cultura grega em um ritual ativo de sacrifício. Mas essa é, no máximo, uma hipótese, que tem sido vigorosamente debatida. Nas suas formas mais comuns, baseia-se numa antropologia romântica que de maneira característica se apropriou de padrões ritualísticos, desta e daquela cultura. A integração era vista como algo que acontecia no âmbito dos padrões abstratos, disponíveis em testemunhos literários, mais do que no nível do verdadeiro vínculo entre um determinado padrão de ritual e o conjunto da sociedade na qual o ritual era praticado. A significação era dada então por uma organização geral de padrões, desvinculados de qualquer sociedade real e igualmente desvinculados da história.

O sacrifício, ainda que seja uma ação única, pode ter diversos significados em contextos específicos. E no entanto, por trás da poderosa palavra, não é possível ver, também, diferentes tipos de ação? Em nossa própria cultura, a idéia de sacrifício, na qual um homem é morto para que o conjunto dos homens possa viver — ou viver mais plenamente — foi por nós abandonada, quase que por completo. Conhecemos a idéia, de outras culturas e períodos, mas ela detém um significado emocional em apenas um caso: como o elemento central da fé cristã. Ali, o modo como essa idéia é fixada prova o quanto nos afastamos da idéia enquanto tal, uma vez que Jesus, o homem, é também para os crentes o filho de Deus, e a ação, para que seja significativa, deve ser vista como parte de uma história divina, mais do que como algo que pertence a uma história meramente humana. Outros casos que podem, aparentemente, ser comparados a esse, quando privados dessa sanção, são vistos como essencialmente primitivos — o despedaçamento do corpo para a obtenção de fertilidade, o compartilhar do sangue do homem que morreu. Não é uma ação divina, é uma ação primitiva e mágica, e qualquer comparação superficial entre uma e outra pode ser até mesmo ofensiva. Aqui a importância decisiva do contexto deixa-se comprovar do modo mais irônico.

Em uma tradição religiosa persistente, o mártir pode ser visto no ritmo do sacrifício. Ele morre para que a fé possa viver — ou o resultado da sua morte é uma renovação geral da fé. Essa interpretação ampliou-se para além do contexto religioso: notadamente, na história dos movimentos políticos e dos partidos. A simples menção da variação faz-nos lembrar o significado decisivo do contexto: se a fé não for compartilhada, o martírio será negado e se encontrará um novo nome para ele. Um exemplo claro dessa contínua variação é o caso do soldado que morre na guerra. Ele é comumente visto, pelos homens do seu próprio país, como tendo realizado o que ainda é chamado de sacrifício supremo — e qualquer contestação a isso pode ser profundamente ofensiva. No entanto, a morte de um soldado inimigo (e a condição da guerra é que todos sejam inimigos) é, no decorrer da ação, vista a partir de um ângulo inteiramente diferente: ele é destruído, liquidado, exterminado e lançado em vala comum. A identidade de causa, desse modo, seja ela religiosa, política ou nacional, é o princípio básico do martírio.

O sacrifício é julgado, na verdade, pelas suas causas e efeitos. O significado da palavra é freqüentemente rejeitado pelos outros. Mas o martírio, em nossa própria época, assumiu um conteúdo emocional específico, que o distingue do simples sacrifício. O martírio é, agora, defensivo; uma morte sob pressão. Da mesma forma que todas as guerras são agora vistas ou justificadas como defensivas, por todos os lados envolvidos, assim também o sacrifício de uma vida é visto negativamente. Não é uma realização, o ponto culminante de uma história ampla e geral. É, com freqüência, um ato voluntário, para preservar, não para renovar. O sentido da perda é normalmente mais incisivo do que o sentido de renovação. O mártir é formalmente descrito como um herói, embora seja, com mais freqüência, pranteado como vítima.

O que se perdeu, então, foi o ritmo do sacrifício na sua simples forma original. Os heróis comumente nos tocam mais quando são, de fato, vítimas, e quando são vistos como tais. O nosso vínculo emocional, na maioria dos casos, se estabelece com o homem que morre, mais do que com a ação na qual ele morre. Nesse ponto tem início, precisamente, um novo ritmo de tragédia, em que a cerimônia do sacrifício se afoga não em sangue, mas em piedade. Há importantes exceções, como veremos.

A ambigüidade retorna, no entanto, enquanto o antigo ritmo é lembrado. Quando os homens sacrificam as suas vidas, perguntamo-nos se esse é um destino escolhido ou imposto. E incluímos questões relativas ao caráter na discussão sobre a imposição, subestimando, freqüentemente, a realidade da escolha pública. Ele não morreu, como afirmou, por uma causa, mas por razões privadas promovidas a uma causa e assim justificadas. À medida que passamos a ver o caráter de modo diferente, assim também, inevitavelmente, escolhemos o ponto de vista que teremos em relação à ação. A nossa outra palavra para sacrifício é, conseqüentemente, bode expiatório. E é lógico que assim seja. Razões públicas também podem ser elevadas a uma causa e justificadas desse modo. Quando um homem é compelido à morte, examinamos cuidadosamente a necessidade e dizemos bode expiatório com mais freqüência do que sacrifício. Ulteriormente, enxergamos a própria ação de achar um bode expiatório como trágica, do mesmo modo que é trágica, para nós, a morte do bode expiatório: novos ritmos, mais uma vez. Depois desse gesto, não há renovação da nossa vida em comum, mas sim, com freqüência, uma peremptória renovação da nossa culpa geral, que pode nos tocar mais profundamente do que a realização de qualquer determinação relativa à vida. Em nosso mundo, de fato, a resignação a uma culpa comum tornou-se um código da vida, ou a sua sombra.

Em qualquer obra literária, o contexto real (de uma ordem divina, da história ou de uma determinada sociedade) tem de estar presente no corpo da obra, do contrário lhe faltará significado. Essa presença pode ser explícita, nos moldes da ação, ou implícita, nas suas convenções. A sua presença significativa está também na linguagem da ação, que, no sentido mais profundo, não pode ser separada da ação propriamente dita. Enquanto a significação se mantém, no interior da obra, parece possível (e isso é tudo o que interessa agora) que sejamos movidos por ritmos visualmente não partilhados. Nossa reação é uma descoberta ou então uma reconstrução, de modo que a ação possa parecer, ao menos temporariamente, autônoma. Esse tipo de autonomia é uma condição da arte e é o que a distingue do ritual (embora possa haver sobreposições). Podemos, desse modo, ser movidos pelos ritmos do sacrifício, mesmo que tenhamos nos distanciado formalmente deles. E é evidente que isso ocorre, com freqüência, na tragédia. O fato deixa de acontecer, mais notadamente, quando os ritmos são conduzidos não pela obra, mas por algum ritual esquecido, por algum modelo em desagregação. Em nossa época, essa é uma questão complexa, porque de certo modo conhecemos o contexto na sua totalidade e não podemos facilmente separá-lo da obra em que os ritmos agem de maneira ativa. E é nesse ponto que o ritmo atemporal do sacrifício é mais ratificante e mais tentador. O vínculo estabelecido pelo ritual é mais simples do que o forçado pelo contexto. E o contexto, em última instância, somos nós mesmos.

O que ocorre, de fato, quando ouvimos, vindo não do passado mas do presente, aquilo que parece ser o ritmo do sacrifício? O que acontece quando presenciamos as ações que levam às mortes de Becket e Celia Coplestone e Yuri Jivago? Tomo esses exemplos como os mais claros que me foi dado conhecer, em obras modernas às quais a idéia de sacrifício parece relevante. Fui tocado, ainda que de maneiras diferentes, por *Crime na catedral* [1935], por *The cocktail party* [1949], e por *Doutor Jivago* [1956]. Os meus pensamentos sobre cada um deles conduzem de volta ao ritmo do sacrifício, mas, igualmente, às variações desse ritmo e à sua presente ambivalência. Temos de reconhecer, nessas ações, os modos sutis pelos quais o ritmo do sacrifício é sempre dependente do contexto, e que tipo de contexto seria esse numa obra literária que é também uma obra da nossa própria época. Temos de reconhecer os movimentos em que o herói se torna vítima e em que tanto o herói quanto a vítima podem ser vistos um no lugar do outro. Temos de reconhecer os processos de um destino escolhido ou imposto, não só no nível do enunciado, mas também no da ação como um todo. Temos de reconhecer sublimidade e racionalização nas suas razões públicas e privadas. Temos de reconhecer, finalmente, como a questão mais penetrante, o processo de transformação, na sua elaboração e na sua reação, pelo qual uma ordem se torna uma conjuração e uma conjuração, uma ordem; pelo qual a renovação e a culpa trocam de lugar, ou se tornam associadas ou embaralhadas; por meio do qual uma morte é oferecida e recebida — ou, mais verdadeiramente, *vista* — como uma derrota ou vitória, como uma realização ou como um simples colapso.

As três obras mencionadas caracterizam-se por um endosso necessário a um destino que termina em morte voluntária. As personagens centrais, ainda que de maneiras diferentes, não são vistas, ao final, como vítimas, como na maioria das tragédias modernas. Willy Loman, em *A morte do caixeiro-viajante*, acaba por sacrificar deliberadamente a sua vida, mas o sacrifício, como toda a vida, surge ao final como uma peça acusatória. Aquilo que se mostrou necessário, nos termos da ação, permanece sem endosso; um outro contexto de avaliação se faz presente. Em *Crime na catedral*, em *The cocktail party* e (admito a controvérsia) em *Doutor Jivago*, o contexto apresentado ao longo de toda a ação não é alternativo, mas confirmador. Temos de ver, então, de que modo isso é possível.

A ação de *Crime na catedral* é baseada em um martírio histórico, mas o que fundamentalmente a constitui está fora do seu contexto específico e inserido em um "desígnio eterno":

Mesmo agora, em sórdidos detalhes,
O eterno desígnio pode aparecer.

Assim, para o mártir,

Não é no tempo que a minha morte se dará a conhecer;
É fora do tempo que a minha decisão é tomada
Se se pode chamar decisão

Aquilo a que todo o meu ser dá consentimento.
Ofereço a minha vida à Lei de Deus acima da Lei do Homem.

A consciência do mártir ocupa o centro da peça, mas a ação é a reformulação dessa consciência em um elemento do desígnio eterno:

uma eterna ação, uma eterna paciência
À qual todos têm de ceder, para que seja desejada
E que todos têm de suportar, para que eles a desejem
Para que a trama possa subsistir...

A vida de Becket é, desse modo, sacrificada, e a sua vontade de vida independente subjugada pelas exigências de uma lei absoluta e atemporal, que o ritual específico leva à cena

Teu sangue oferecido para comprar minha vida
Meu sangue oferecido para pagar por Tua morte
Minha morte pela Tua morte.

Não apenas os desejos comuns da vida, mas também o almejado heroísmo de tornar-se um mártir têm de ser postos de lado:

> O verdadeiro mártir é aquele que se tornou o instrumento de Deus, aquele que perdeu a sua vontade na vontade de Deus, aquele que não deseja mais nada para si próprio, nem mesmo a glória de ser um mártir.

Desse modo, a ação avança para a aceitação do ritual de sangue, e mesmo para o agradecimento por isso:

Nós damos graças a Ti pelos Teus dons de sangue, por Tua redenção feita de sangue,
Porque o sangue de Teus mártires e santos
Fertilizará a terra e criará os lugares sagrados.

Esse motivo é mais forte, na peça, do que o motivo alternativo por meio do qual o evento histórico e, na verdade, o acontecimento geral do martírio foram muitas vezes vistos. A idéia de uma igreja perseguida por um Estado poderoso e de um fiel que prefere morrer a renunciar à sua fé é deliberadamente diminuída, de modo que a estrutura do sacrifício ritual possa ser vista com mais clareza. A nossa atenção não se dirige à determinação heróica do mártir, mas à sujeição de si mesmo à parte que lhe cabe na estrutura e, depois, aos efeitos de fertilidade do seu sangue. O terceiro sacerdote oferece um motivo alternativo:

a Igreja está mais forte por causa desse gesto,
Triunfante na adversidade. Ela foi fortalecida
Pela perseguição: suprema, enquanto homens morrerem por ela.

Mas o movimento geral não é um movimento dessa espécie. A imagem dominante é a do campo e das estações, da vida dos homens e animais e da redenção por meio do sangue. A redenção é uma conscientização dessa ordem natural e do lugar que o sacrifício ocupa nela, porque essa é uma consciência de Deus. A ordem natural, sem o sacrifício, é meramente bestial. É o ato de sangue, o recebimento do sangue que criam a consciência, distinguindo o homem dos animais. Por meio do coro, a peça é impelida para uma aceitação geral do sangue originado no sacrifício. No começo,

Para nós, os pobres, não há ação,
Mas apenas esperar e testemunhar.

O medo do sacrifício leva as pessoas a apelar contra o padrão:

Você se dá conta do que pede, você se dá conta do que significa,
Para o povo humilde arrastado para o interior da trama do destino, o humilde povo que
vive entre coisas humildes,
A tensão no cérebro do povo humilde que permanece sob o destino adverso da casa, o destino adverso do seu senhor, o destino adverso do mundo?

No entanto, apesar do seu medo, eles seguem adiante para reconhecer que

o mundo tem de ser limpo no inverno, ou teremos apenas
Uma primavera acre, um verão ressecado, uma colheita vazia.

Assim, o brado se torna:

> Clareiem o ar! Limpem o céu! Lavem o vento! Arranquem a pedra da pedra, arranquem a pele do braço, arranquem o músculo do osso, e lavem-nos. Lavem a pedra, lavem o osso, lavem o cérebro, lavem a alma, lavem-nos, lavem-nos!

Trata-se não apenas da aceitação da consciência, da "tensão no cérebro do povo humilde", mas também da percepção da imundície bestial que é o homem sem Deus. O sangue do mártir não apenas fertiliza o mundo, mas também limpa o mundo da sua costumeira imundície e marca as cabeças dos fiéis como uma lembrança permanente do pecado da sua condição normal:

O pecado do mundo paira sobre as nossas cabeças... o sangue dos mártires
e a agonia dos santos
pairam sobre as nossas cabeças.

É nesse movimento que podemos perceber o caráter especial desse ritmo de sacrifício na tradição cristã. Não é um gesto do conjunto dos homens, convencidos da necessidade do sangue sacrificial para a renovação da vida em comum. Pelo contrário, essa necessidade tem de ser trazida às pessoas pelo homem excepcional. A necessidade de sangue tem de ser mostrada pelo homem que oferece a sua vida. O sacrifício é não apenas redenção mas também conversão. É nesse ritmo específico que a vítima sacrificial se torna o redentor ou o mártir.

O modelo de sacrifício de Eliot — a sua insistência nesse tipo de morte voluntária — é determinado por um contexto claramente apresentado como uma confirmação. Uma resposta a um estado de inconsciência que pode se tornar tanto mesquinhez quanto bestialidade em meio ao conjunto geral dos homens. Fundamenta-se numa divisão da humanidade entre os muitos inconscientes e os poucos conscientes, semelhante à divisão entre o homem autêntico e o inautêntico. E, no entanto, o padrão é tal que é papel dos conscientes salvar não a si mesmos, mas ao mundo. A tragédia baseia-se, desse modo, não no destino individual do homem que tem de viver o sacrifício, mas na condição geral de um povo diminuindo-se ou destruindo a si mesmo porque não está consciente da sua verdadeira condição. A tragédia não está na morte, mas sim na vida.

Ainda que esteja claro em *Crime na catedral*, o padrão pode se esquivar à nossa percepção, como é comum no teatro, pela ênfase conferida ao mártir como o centro da peça. Há uma clara diferença em relação a *Um homem para todas as estações* [1966], de Robert Bolt, na qual um outro mártir, Thomas More, é confirmado por um contexto superficialmente similar: o contraste menor entre a honestidade de More e a corrupção dos outros que estão no poder; o contraste maior entre a nobreza de More e o covarde oportunismo do "Homem Comum", que aparece sob esse nome como o cúmplice e o executor, ainda que não desejando fazer o mal. A peça de Bolt não é sacrificial mas, até onde vai, ética: More, esse homem bom, contra o resto. E, embora completamente diferente, a peça de Eliot pode ser facilmente confundida com o mesmo padrão, à medida que a sua estrutura empurra Becket na direção de uma posição heróica que é, na verdade, irrelevante. Além disso, essa é uma morte histórica, sendo assim, em certo sentido, desprovida de interesse.

O padrão essencial surge mais claramente, ainda que com uma acentuada diminuição da força dramática, em *The cocktail party*. Aqui, o mártir, a vida sacrificada, não ocupam o centro da peça. Celia Coplestone é uma das muitas personagens no mesmo nível aparente. O verdadeiro centro da peça é, agora, a condição comum, vista não tanto na alternativa da bestialidade quanto na alternativa mais contornável da rodada trivial e festiva que dá título à peça.

Nesse nível rebaixado, o motivo do sacrifício é mais uma vez encenado. Celia torna-se consciente (de um modo que faz lembrar Tchekhov e, ainda mais, Pirandello) da ilusão que encobre a condição comum, e sua percepção se apresenta justamente para indicar a verdadeira condição:

Que eu sempre estive só. Que se está sempre só.
Não simplesmente o fim de um relacionamento,
Nem mesmo simplesmente descobrir que ele jamais existiu —
Mas uma revelação sobre o meu relacionamento
Com *todos*.

A possibilidade de que esse seja apenas um colapso pessoal é debatida dramaticamente:

Eu *gostaria* mesmo de pensar que há algo de errado comigo —
Porque, se não há, então há algo errado,
Ou, pelo menos, muito diferente daquilo que parecia ser,
Com o mundo propriamente dito — e isso é muito mais assustador!
Isso seria terrível.

Mas a ação da peça deixa perfeitamente claro que essa condição "muito mais assustadora" é o que ocorre de fato. O colapso de Celia não é uma ilusão, mas um resumo do colapso da ilusão — a compreensão usual que temos de nossa condição — que a peça como um todo é estruturada para mostrar. A ação é uma busca do amor, e essa busca é mostrada como um fracasso necessário, com a ressalva de que é a rejeição aparente do amor humano que leva Celia à morte. O caminho por ela escolhido

conduz à posse
Daquilo que você procurou no lugar errado.

A procura de amor humano nos relacionamentos é ilusória:

Podemos amar apenas
Algo criado pela nossa própria imaginação?
Somos todos, na verdade, não amantes e não amáveis?
Então, *está-se* só e, se se está só
Então amado e amante são igualmente irreais.

Esse é, de fato, o contexto da peça. Ele é apresentado para ratificar uma morte que pareceria, de outro modo, horrenda e marcada pelo desperdício. Mais uma vez a verdadeira tragédia não está na morte, mas na vida.

A condição heróica que paira sobre Becket, mas que vai contra a estrutura da peça, tem um paralelo na condição social que, no tom da ação e do diálogo, envolve Celia e os outros, mais uma vez tornando indistinta a estrutura central. A peça mostra, de modo convincente, um ciclo de vida vazio, mas o particulariza num espaço e entre pessoas de alguma forma deslocados da condição comum. É um mundo social de relacionamentos temporários, transitoriedade e uma brilhante vacuidade, mas é igualmente fácil relacionar a essencial trivialidade dessa vida tanto a um lugar e pessoas determinados quanto a uma condição humana geral. Eliot, é claro, está alheio a isso, mas é o que a peça realiza que interessa, e é difícil, ao final, acreditar que ele tenha feito mais do que *afirmar* uma condição. Além disso, a analogia entre o particular e o geral é enfraquecida pelo evidente deleite que a peça tem em relação à particularidade escolhida. A trama diverge, mas o tom está de acordo.

Esses fatos têm um efeito importante sobre o significado final da peça. Celia, rejeitando a ilusão humana, escolhe o caminho que leva à crucificação. Os guardas que a conduzem aprovam o fato como uma morte feliz, e no entanto

ela pagou o mais alto preço
No sofrimento. Isso é parte do desígnio.

Mas esse é apenas um entre dois caminhos, cada um deles uma alternativa à "desolação final da solidão":

Nenhum dos caminhos é melhor.
Ambos são necessários. É também necessário
Escolher entre eles.

O segundo caminho é aquele dos Chamberlaynes, e

o que se segue à escolha dos Chamberlaynes
é um coquetel.

Isso é crucial. Mencionam-se os efeitos do sacrifício de Celia:

Quem sabe...
A diferença que fez para os nativos que estavam morrendo
Ou o estado de espírito em que morreram?

E em casa, em Londres:

Se isso foi bom — se isso foi bom para Celia —
Deve haver alguma outra coisa terrivelmente errada,
E o restante de nós está de certa forma envolvido nesse erro.

"Quem sabe", "de certa forma": essas frases tateantes estão no mesmo nível dramático que os ambíguos tutores, que são a um só tempo os agentes mistificadores da graça e, no entanto, também participantes dedicadíssimos e ardorosos do mundo do coquetel (embora, refletindo, esses não sejam exatamente os adjetivos). Os Chamberlaynes conformam-se resignadamente a esse mundo:

Duas pessoas que sabem que não compreendem um ao outro,
Procriando crianças que eles não compreendem
E que jamais os compreenderão.

Essa é a entrega à inconsciência, ou, na melhor das hipóteses, à consciência de ser inconsciente. É também um submeter-se ao que é subumano — o que pode ainda ser chamado de bestialismo — como mostra a característica palavra "procriando". É um resignar-se a fazer um mau emprego da vida, porque

O melhor de um mau emprego é tudo o que qualquer um de nós faz dele —
Exceto, é claro, os santos.

E quando se alcança essa posição é necessário considerar novamente, com acuidade crítica, a idéia de sacrifício, pois o sacrifício agora não redime o mundo nem traz vida nova à terra devastada. Mais precisamente, de modo obscuro, ratifica o mundo tal como ele é. A ação cristã de Eliot não é uma redenção trágica, mas sim uma resignação trágica. "Alguma coisa" pode estar terrivelmente errada, e estamos "de certa forma" envolvidos nesse erro, mas, guardado esse nível de consciência, tem início novamente a festa. É difícil esquivar-se à conclusão de que essa é uma preciosidade social: uma justificação teórica para continuar com essa meia-vida, mas com a consciência da desordem como cláusula de ressalva. Quando os convidados chegarem e as bebidas forem servidas, a vida continuará como de costume (resignamo-nos a isso), mas obviamente não esqueceremos Celia, que morreu de maneira tão terrível. O sacrifício, na verdade, foi idealizado para os santos, mas nós, nós prosseguimos com o coquetel. Assim, acrescenta-se uma irônica nota de rodapé à divisão original da humanidade entre a elite consciente ou privilegiada e a inconsciente maioria. A tragédia é deles, e nossa é a confortável farsa. Nenhum dos dois caminhos é melhor que o outro, mas temos de escolher. E escolhemos.

Em *The cocktail party*, Eliot de fato abandona a tradição cristã de sacrifício e redenção. Transferindo o sacrifício para uma outra região, ele o remete, agora, a uma minoria. A ação é substituída, como estrutura dominante de sentimento, por uma resignação socialmente modulada. E no entanto o sacrifício não parece ter sido posto de lado em um dos seus aspectos. Estou convencido de que Celia tinha de morrer por uma necessidade do grupo. Em outra parte que não ali, naturalmente. Terrivelmente, é claro. Mas de maneira que o sangue não os maculasse ou envergonhasse, ou pelo menos não por muito tempo. Aquela redenção, assim, em qualquer dos sentidos absolutos que pode carregar, é bem-vinda, mas destinada aos outros. De tal modo que um gesto de reconhecimento possa ser feito ao seu sangue, mas o que será bebido na festa é o mesmo e costumeiro coquetel. O vinho mais escuro de uma crucificação que envolvesse a todos seria mais rico e forte, mas não estamos à sua altura. Tentaremos nos adaptar aos coquetéis, fazendo o melhor de um mau emprego.

Não é necessário que continuemos a perseguir o caminho traçado por Eliot. Depois de *The cocktail party* há uma perda radical de substância. Como dramaturgo, ele escolheu o caminho da sociabilidade, embora ele mesmo nunca tenha sido, em todo caso, sociável. Aqueles dentre nós que se deixaram tocar pela sua trágica contestação, mesmo contra as reivindicações de uma verdadeira realização da vida, não se podem deixar comover pelo seu derradeiro mundo parcial, em que não há mais contestação nem mesmo qualquer realização viva.

Passar do universo do coquetel, de Eliot, em que o som dos seres humanos se faz ouvir como o friccionar de pernas de insetos, para o universo de Jivago, onde toda uma sociedade está imersa em um visível tormento, é ser lembrado, de maneira aguda, do verdadeiro *status* da literatura. Aqui, com notável intensidade e seriedade, a vida e a morte reaparecem como uma experiência, mais do que como atitudes literárias. A preocupação com o tom, que por tanto tempo nos aprisionara, é questionada e posta de lado pelo conteúdo inteiro da arte literária. A importância da obra de Pasternak, nesse sentido, é inquestionável.

Em relação a *Doutor Jivago*, surgiram duas interpretações diversas: a de que o livro é a história de um indivíduo frágil, esmagado por uma ação coletiva vil e mesquinha; e a de que o romance seria a história de um homem incapaz de acompanhar as mudanças de seu mundo, que, por isso, foi arruinado e morto. Mas cada uma dessas leituras é parcial. O tema da segunda, ainda que sem dúvida nenhuma presente, é inaceitável como leitura total do livro, por causa da importância conferida à história individual, que é claramente muito mais do que uma demonstração de incompatibilidade. Esta é altamente valorizada, e temos de ver por quê. Nesse ponto, a primeira leitura se afirma, em um contexto preparado pela política. O romance é aquilo que sucede ao "indivíduo" em uma revolução socialista. Identificamo-nos com Jivago e Lara, na sua fidelidade à experiência pessoal, contra a brutalidade e a ausência de significado do esquema coletivo do mundo. Mas esse tipo de argumento é pronunciado com tanta facilidade — as meias-verdades e subterfúgios nele envolvidos tomados tão naturalmente — que deveríamos, de qualquer modo, desconfiar dele. Acredito que, aceitando esse padrão, para o qual, reafirmamos, há uma justificativa parcial, perdemos de vista algo crucial e muito mais importante. Escapa-nos o conceito da vida como sacrifício, que, ao final, confere significado tanto à história individual quanto à história social, e em torno do qual, essencialmente, o romance é construído.

Rejeitar a leitura ética comumente feita pode ser igualmente proveitoso. Se o valor positivo do romance reside na fidelidade a uma experiência pessoal, deve-se dizer que Pasternak falhou desastrosamente na tentativa de encarná-la. No âmbito da experiência pessoal, o padrão é, firmemente, um padrão de traição, ou de aparente traição. Jivago, como herói ético, é monstruoso. Não é só a revolução, o preceito coletivo, que ele abandona, mas também todas as pessoas com as quais está de alguma forma envolvido. Por três vezes, no livro, com uniformidade de padrão, abandona a mulher a quem ama ou com a qual teve filhos. Como médico, abandona a prática de suas habilidades curativas e as pessoas que delas necessitavam. Toda a sua evolução, com efeito, pode ser vista como um firme afastamento tanto dos seres humanos quanto da ação coletiva propriamente dita.

É claro que isso pode ser visto, até certo ponto, como uma atitude autenticamente pessoal. Uma fidelidade à experiência pessoal (cinqüenta anos de literatura ocidental têm provado isso) pode praticamente excluir as outras pessoas. Mas o romance não é construído dessa forma. O isolamento de Jivago, como personagem, é mais um produto da crítica do que da própria narrativa. O erro é comparável àquele dos editores de *Novie Mir*, que produziram uma alegação ética contra a personagem central e pensaram estar criando uma alegação crítica contra o livro. O que escapa a ambas as leituras é a estrutura da narrativa como um todo. Nenhuma delas, por exemplo, é capaz de incluir na sua interpretação a importante penúltima cena, na qual dá-se grande ênfase de sentimento à filha de Yuri e Lara, que fora abandonada e está sofrendo. É essa pobre menina apenas um adendo apressado e precipitado do amor humano? Ou a ênfase nessa menina é compatível com o compromisso ético de Jivago, que os críticos soviéticos viram como o objetivo do romance?

Devemos começar de outra maneira, com o reconhecimento de que esse é um romance sobre homens e mulheres inseridos na história:

> Agora, o que é história? O seu começo é aquele de séculos de trabalho sistemático devotado à solução do enigma da morte, de modo que a própria morte possa ser por fim superada.

Esse é Nikolai, em um diálogo inicial. Esse trecho pode ser comparado, mais adiante, com uma fala de Yuri:

> Ele compreendeu, mais vivamente do que nunca, que a arte tem duas constantes, duas preocupações intermináveis: está sempre meditando sobre a morte e, com isso, está sempre criando a vida.

Produzir arte é participar, então, da libertação do espírito que constitui o movimento da história. Nikolai descreve essa libertação como

> primeiramente, o amor ao próximo — a suprema forma de energia viva. Uma vez que ele tenha preenchido o coração do homem, tem de transbordar e se dissipar. E, posteriormente, os dois conceitos que são a parte principal da composição do homem moderno — sem os quais o homem é incompreensível: as idéias da personalidade livre e da vida vista como sacrifício.

O plano da narrativa provém dessas idéias. Menciono plano no sentido formal, de padrão de pensamento e ação. Esse padrão é controlado, no âmbito da estrutura, pela rede de repetições e encontros que foram descritos como coincidências (e algumas vezes chamados de toscos). Na verdade, muito claramente, esse plano está além do arbítrio de qualquer das personagens, e foi pensado para ser assim. "A maneira pela qual Deus nos une", diz Lara, quando da morte de Yuri, e essa é mais do que uma frase convencional. Como diz Nikolai,

> é possível ser um ateu, é possível não saber se Deus existe, ou porque Ele deveria existir, e ainda assim acreditar que o homem não vive num estado de natureza, mas sim na história.

Esse é o universo que o romance cria. "A história teve início com Cristo", diz Nikolai, e o sentido aqui é o de uma resposta à morte e à ressurreição. Não se trata tanto de que Yuri seja uma figura de Cristo, mas sim de que todo o romance é essa ação.

A Revolução Russa não é, nesse plano, uma ação externa coletiva; ela é, assim como foi, um processo histórico. Em relação à Lara criança, Strelnikov diz:

> Você poderia indiciar o século em nome dela.

Lenin é visto por Strelnikov como essa indiciação e retaliação:

> E lado a lado com ele surgiu, perante os olhos do mundo, a figura incomensuravelmente vasta da Rússia, irrompendo em chamas como uma luz de redenção por todas as dores e infortúnios da humanidade.

Essa não é, simplesmente, a visão da "oposição" no romance. A conversão de Pacha Antipov em Strelnikov é uma das muitas instâncias da realidade do processo geral. A revolução é fogo e redenção, mas também é fogo e endurecimento, fogo e destruição. Os aspectos pessoal e geral estão vinculados no início, quando Yuri diz:

> A revolução começou forçadamente, como um fôlego que se tivesse retido por um período longo demais. Todos foram reavivados, renascidos, transformados. Pode-se afirmar que cada um passou por duas revoluções — por sua própria revolução pessoal, assim como pela revolução geral. A mim parece que o socialismo é o mar e que todos esses regatos separados, essas revoluções individuais privadas, correm na sua direção — o mar da vida, da vida em si mesma.

Mas

> esse elemento novo, esse prodígio da história, essa revelação explode exatamente em meio à vida cotidiana, sem a mais ínfima consideração pelo seu curso.

De modo similar,

> lamentando a morte de Lara, ele também lamentou aquele distante verão em Meliuzeievo, quando a revolução tinha sido um deus descido do paraíso à ter-

> ra... quando a vida de todos existia por si só e não como ilustração de uma tese em apoio a um plano de ação mais alto.

Mas

> revoluções são feitas por fanáticos homens de ação, com mentes que vêem apenas numa direção, homens que têm uma visão limitada que beira a genialidade. Eles subvertem a velha ordem em poucas horas ou dias; todo o levante dura umas poucas semanas ou, no máximo, anos, mas subseqüentemente, por décadas, por séculos, o espírito da estreiteza que levou à sublevação é adorado como sagrado.

Isso é o que acontece à "revolução pela vida em si mesma", mas o processo implica não apenas degeneração; ele é também dialético em seu movimento:

> Por mais que olhemos para (a floresta), nós a vemos como desprovida de movimento. E assim também é a imobilidade, aos nossos olhos, da vida social eternamente em crescimento, mudando sem cessar — da história movendo-se tão imperceptivelmente, em suas transformações incessantes, quanto a floresta na primavera.

A antítese da revolução que luta pela "vida em si mesma" é a destruição de

> tudo aquilo que é estabelecido, ordenado, tudo aquilo que se relaciona à casa, à ordem e à costumeira rotina.

Significativamente, isso é dito por Lara, amante e adúltera. Ela e Yuri são, a um só tempo, testemunhas e vítimas desse processo, assim como a filha deles, por eles abandonada:

> tudo o que resta é a alma nua e trêmula, despida do último farrapo, a força nua da psique humana para a qual nada mudou, porque ela sempre sentiu frio e tremeu e estendeu sua mão ao próximo, que sentia, no entanto, tanto frio e solidão quanto ela mesma.

A crise humana em relação à revolução está em que

o homem nasceu para viver, não para se preparar para a vida.

A tragédia de Yuri e Lara, assim como de Tania e Strelnikov, é uma progressiva perda de identidade, à medida que se amplia a força destrutiva da revolução. Aqui na verdade está a chave do romance: não a afirmação da identidade contra a ação coletiva, mas a perda de identidade que é a um só tempo o resultado da revolução e aquilo que mais a põe em risco. Ao final, Tania e a sociedade revolucionária são virtualmente identificadas uma à outra: a filha do amor de Yuri e Lara e a filha da revolução. O seu abandono é o resultado da ação como um todo, na qual não se pode, significativamente, contrapor uma parte à outra. É apenas na compreensão desse desígnio absoluto que a vida de Yuri assume a sua configuração.

A Revolução, vale dizer, é vista como um sacrifício da vida pela vida: compreende não apenas o ato de matar para dar lugar a uma nova ordem, mas também a perda da realidade da vida, enquanto uma vida nova é construída. É sobre essa morte que o romance reflete, e é a partir dela que ele cria vida. Aqui estão as suas idéias de livre personalidade, e da vida vista como um sacrifício. Yuri é a encarnação dessas idéias em uma única ação, e seus poemas, que fecham o livro, são a definição essencial dessa ação:

É certamente minha vocação
Fazer que as distâncias não percam a coragem
E que além dos limites da cidade
A terra não se sinta só?
É por isso que no começo da primavera
Meus amigos e eu nos reunimos
E as nossas noites são despedidas
E as nossas festas são testamentos,
Para que o secreto fluxo do sofrimento
Possa aquecer o frio da vida.

A vocação é um tipo específico de redenção por meio do sofrimento — como havia sido, originalmente, a própria revolução. É uma perda de identidade, para que o fluxo possa novamente fluir e trazer calor humano à terra, onde no momento há uma solidão geral. Ele vive em meio à própria solidão, movendo-se na direção de uma redenção comum, um movimento em direção aos outros que é uma perda de si mesmo:

> E a própria vida é apenas um instante,
> Apenas a dissolução
> De nós mesmos em todos os outros
> Como que numa dádiva a eles.

Ou ainda:

> Sinto com cada um deles
> Como se estivesse na sua pele,
> Eu me dissolvo com a neve que se dissolve,
> Franzo as sobrancelhas com a manhã.
> Em mim há pessoas sem nome,
> Crianças, árvores, os que ficaram em casa.
> Sou subjugado por todos eles,
> E essa é a minha única vitória.

Nesse tipo de ação, não há herói ou vítima. Não se pode, com o intuito de uma aprovação ou desaprovação éticas, separar Yuri da estrutura como um todo. A sua ação é a ação geral: o desígnio aparentemente paradoxal de um sacrifício ou de uma revolução — o que fica claro apenas no epílogo, primeiramente nas reflexões sobre a guerra.

> A guerra tem a característica especial de se firmar como um elo na continuidade de décadas revolucionárias. Ela marca o fim da ação direta das causas intrínsecas à natureza do levante propriamente dito. Causas secundárias passam então a agir: vemos o fruto do seu fruto, o resultado dos seus resultados — os

> caracteres temperados pelo infortúnio, não contaminados, heróicos, prontos para grandes, desesperadas e inauditas façanhas. Essas fabulosas, essas estarrecedoras qualidades são a floração moral dessa geração.

A dialética se afirmou, e o paradoxo de um homem que salva a sua vida, perdendo-a, de um povo que renova a sua vida destruindo-a, foi compreendido. "O fruto do seu fruto, o resultado dos seus resultados." "Sou subjugado por todos eles/ E essa é a minha única vitória." Essa não é uma esperança pia, mas sim a conclusão da trama de Pasternak, quando em Moscou, depois da guerra,

> a liberdade de espírito estava ali... naquela mesma noite o futuro havia se tornado quase palpável nas ruas lá embaixo... eles próprios tinham se inserido naquele futuro e seriam, dali por diante, parte dele.

Há novamente uma ênfase sobre esse mesmo motivo quando se delineia, no livro, o fato de que é por meio dos poemas de Yuri que esse futuro é conhecido — a arte que meditava sobre a morte criou a vida — ou quando, no livro, a salvação é vista não como algo pessoal, mas geral:

> Moscou lá embaixo alongando-se na distância... parecia a eles, agora, não como o lugar em que tudo isso aconteceu, mas como a heroína de um longo conto do qual, naquela noite, de livro na mão, eles estavam lendo o fim.

Não causa surpresa o fato de que tanto no Ocidente quanto na União Soviética essa estrutura de sentimento tenha sido mal interpretada. Ela é uma fusão bastante original (ainda que com alguns precedentes na literatura russa) da idéia cristã de redenção e da idéia marxista de história. Isso a torna susceptível ao ataque pelos dois lados. Uma grande parcela da tradição cristã ocidental levou a cabo a separação entre redenção e transformação social, mesmo aceitando as duas. E o marxismo ortodoxo separou a história da realidade pessoal, que é o seu processo inevitável, colocando em seu lugar uma impessoalidade histórica por meio da qual homens e mulheres são por fim vistos e julgados. Pasternak, ao enxergar o sacrifício como a ação própria do crescimento e da transformação, entrou, do ponto de vista da doutrina, numa terra de ninguém, e o que podia esperar era rejeição e diluição. E no entanto a literatura, como ele afirmava, carrega uma espécie própria de energia. A ação do sacrifício, uma doação da vida para que a vida geral possa ser renovada, é limitada, em Eliot, a um dogma, ou reduzida a uma significação marginal no interior de uma renúncia geral. Em qualquer dos casos, a vitalidade da reação é pequena. A extraordinária vitalidade do romance de Pasternak oferece-nos o necessário contraste. Aqui, apesar de todas as dificuldades, a idéia do sacrifício cria e estrutura uma vida muito mais rica e profunda do que se poderia acreditar possível. Natureza e história, homem e sociedade estão juntos, em uma única estrutura. O livro trata de um sofrimento e um sacrifício absolutos e, no entanto, por meio da sua idéia central, ele é também de uma afirmação de

> regozijo com relação a todo o universo, à sua forma, à sua beleza, ao sentimento do seu próprio pertencer a isso, de ser parte disso.

É nesse sentido que podemos concordar com o próprio comentário de Jivago:

> toda obra de arte, incluindo a tragédia, é um testemunho do regozijo da existência... Está sempre meditando sobre a morte e, com isso, está sempre criando a vida.

6. Desespero trágico e revolta

Camus, Sartre

Albert Camus afirmou em 1945:

> O público está cansado dos Atridas, de adaptações da antigüidade, daquele sentido trágico moderno que, infelizmente, raras vezes está presente em mitos antigos, por mais generosamente recheados de anacronismos que eles sejam. Uma grande forma moderna do trágico tem de nascer e nascerá. Decerto não a alcançarei; talvez nenhum de nossos contemporâneos o faça. Mas isso não diminui a nossa obrigação de contribuir para o trabalho de criação de um espaço livre, que é agora necessário, de modo a preparar o terreno para essa moderna forma trágica. É necessário que nos utilizemos de todos os nossos limitados meios para acelerar a sua chegada.

Essa não é simplesmente uma aspiração por uma nova forma dramática. O desejo de uma forma nova é o reconhecimento de que o sentido moderno de tragédia, entre nós, é de um novo tipo, carecendo de uma expressão radicalmente diferente. Isso nem precisaria ser discutido, mas o fato é que, na definição de tragédia, estivemos oprimidos sob o peso da permanência de uma tradição que, muitas vezes, conseguiu nos persuadir de que tem uma espécie de direito autoral, tanto no que se refere à experiência trágica quanto à sua forma.

O humanismo do século xx, disseram-nos, é tão raso no seu otimismo, tão logrado pelo racionalismo, tão indefeso no seu confronto com o mal assertivo, que a tragédia está necessariamente além de suas forças.

Nada será conquistado, nenhuma clareza alcançada, se o que se ataca como humanismo, nessas críticas habituais, é simplesmente a costumeira paródia. Se o que se deseja é conferir honestidade ao argumento, então Camus inevitavelmente será, quanto a essa questão, uma figura central. Não se trata apenas de que em sua melhor obra ele pode ser descrito de modo preciso como um humanista trágico. O fato é que o próprio humanismo, na violência do século xx, é de um tipo novo, que não pode ser devolvido por conveniência às suas formas do século xix. A importante e ainda ativa transição de um humanismo liberal para um humanismo socialista é apenas uma dessas mudanças permanentes.

"Hoje em dia a tragédia é coletiva", escreveu Camus, no decorrer daquele jornalismo político que foi uma das formas da sua deliberada exposição às trágicas experiências do seu tempo. (A tradição intelectual francesa, que fazia usual esse tipo de participação, é, quanto a isso, notadamente mais humana e mais viva do que aquela especialização afetada que ainda tenta triunfar na Inglaterra.) O reconhecimento dessa nova escala de acontecimentos é decisivo. Além disso, Camus trouxe para esse reconhecimento, sem o qual nada é possível, as suas próprias e profundamente enraizadas posturas em relação à vida, que eram também, em si mesmas, trágicas. Desespero e revolta são as palavras que resumem a sua posição, e é necessário que as observemos mais de perto no desenvolvimento da sua obra.

A condição do desespero, tal como Camus a descreve, ocorre no momento de reconhecimento daquilo que é chamado "o absurdo". Essa "absurdidade" é menos uma doutrina do que uma experiência. É um reconhecimento de incompatibilidades entre a intensidade da vida material e a certeza da morte; entre o insistente esforço de racionalização do homem e o mundo não-racional em que ele habita. Essas contradições permanentes podem intensificar-se em circunstâncias específicas: o decair da vida espontânea em uma rotina mecânica; a consciência do nosso isolamento em relação aos outros e até a nós mesmos. Seja qual for o canal pelo qual o reconhecimento se faça sentir, o resultado pode ser um desespero intenso: uma perda de sentido e valor no nosso mundo, na nossa sociedade e na nossa própria vida imediata. Em *O mito de Sísifo* [1942], Camus descreve e transmite esse desespero que tem raízes em um sentido fundamental de "absurdidade", e se confronta com o que parece ser o seu resultado lógico: o suicídio.

Esses fatos são bem conhecidos e a eles tem sido dada boa acolhida. Em seu poder e autenticidade, foram adotados por aquela ortodoxia do pós-guerra que descrevi como a aporia trágica. O que é menos conhecido e até mesmo menos admitido, embora os fatos sejam claros, é que na opinião de Camus essa não era uma posição em que ele poderia se basear e permanecer (embora possa ter, ambigüamente, retornado a ela mais tarde). Com efeito, foi precisamente aqui, onde tem início, usualmente, a rejeição ao humanismo, que Camus mais notadamente afirmou o seu humanismo. Ele rejeitou o suicídio, tanto como um ato físico quanto na forma mais usual de um recuo a uma filosofia irracional. Rejeitou-o porque o problema, depois de um tal reconhecimento, é ainda como viver. Fazer ruir a tensão entre a vida e a morte, escolhendo simplesmente a morte, ou entre a nossa insistente racionalização e o mundo não-racional, escolhendo o irracionalismo, não é uma saída. O problema essencial está em viver no pleno reconhecimento dessas contradições e no interior das tensões que elas produzem; mas o peso, nesse caso, é tal, que procuramos, por meios declarados ou escusos, reduzi-las ou fazer que desmoronem. O desespero propriamente dito, que foi apresentado como resultado inevitável, é de fato meramente um dos meios de evasão de que dispomos.

Como afirmou Camus:

> Um certo tipo de otimismo não é o meu ponto forte. Como o restante da minha geração, cresci ao som do rufar dos tambores da Primeira Guerra Mundial, e a nossa história, desde então, tem dado continuidade a um relato de matança, injustiça e violência. O pessimismo real, no entanto, tal como nós o encontramos hoje, consiste em explorar toda essa crueldade e infâmia. De minha parte, lutei sem cessar contra essa degradação; tenho ódio apenas daqueles que são cruéis. Nas profundidades mais escuras do nosso niilismo, procurei apenas pelos meios de transcender o niilismo.

É essa a contestação essencial àquela trágica resignação que vimos, por exemplo, em Eliot. Camus, como escritor e humanista, dedicou todo o seu esforço para ir além daquele ponto no qual se espera que o humanismo sucumba em desespero. Como ele escreveu:

> O desespero real significa a morte, o túmulo ou o abismo. Se o desespero impele ao discurso ou à razão e, sobretudo, se resulta no ato de escrever, a fraternidade está estabelecida, os objetos naturais são justificados, o amor nasce. Uma literatura do desespero é uma contradição em termos.

É nesse ponto que começa o seu humanismo trágico.

A realização seria menos interessante se Camus não tivesse conhecido ou tivesse sido incapaz de criar o sentido de absurdo trágico e de trágico desespero que ele desejava transcender. *O estrangeiro* [1942] não pode ser lido como uma autobiografia; ele é, essencialmente, uma apresentação objetiva. E no entanto o seu poder extraordinário faz que ele pareça ser muito mais do que a apropriação de um caso particular. A perda de conexão e relação, em Meursault, combinada à intensa consciência de si mesmo em todos os outros aspectos, é uma situação genuinamente trágica de um novo tipo. É convincente que ela conduza ao assassinato. É nesse sentido fatal a perda de conexão com os outros, que é também uma perda de vínculos com a realidade. Meursault mata sentindo-se atacado, mas, a essa altura, perdeu a conexão não apenas com o que o outro está, de fato, fazendo, mas com aquilo que ele próprio realiza. Quando a reação vem, de uma sociedade que deve punir o assassinato, ela, ainda assim, não pode alcançá-lo. Nesse sentido é correto dizer que ele está sendo condenado à morte porque não chorou no funeral de sua mãe. A continuidade de sentimento e de ação, e dos seus contrários, em Meursault, é real. Mas, do mesmo modo, a sociedade deve punir o assassinato com assassinato. A própria falta de conexão da sociedade é dramaticamente demonstrada no ponto central da sua convicção legal e moral. O crime é certamente absurdo, mas absurda é também a punição, absurdo o tomar para si a autoridade com relação à vida e à morte. O romance termina com uma tensão que é, na verdade, um despertar em Meursault: uma intensa consciência de sua própria vida e situação, no momento em que é condenado à morte. As autoridades legal, moral e religiosa não têm uma tal consciência, seja da vida, seja da morte. É meramente um mundo alienado que reclama um dos seus e que, no repentino ato de consciência, é desdenhado por sua cegueira. Trata-se aqui, não de desespero, mas de afirmação trágica. Como escreveu Camus: "o oposto do suicídio é, precisamente, o homem que é condenado à morte". Ou ainda, na definição de Sísifo, que nos faz lembrar a posição final de Meursault:

> A lucidez que deveria constituir a sua tortura ao mesmo tempo coroa a sua vitória. Não há destino que não possa ser superado pelo desprezo.

Ou, pelo menos, isso é o que Camus espera. Essa é uma posição aberta à consciência do indivíduo, em uma espécie de revolta contra a condição absurda. É a posição de Calígula, que, quando lhe perguntam qual é o seu consolo secreto, responde, novamente: "Desprezo." No entanto, em Calígula, a revolta contra o desespero não é uma lúcida indiferença, mas, de maneira ativa, uma afirmação de liberdade:

> Esse mundo não tem importância; uma vez que o homem se dê conta disso, ele toma posse da sua liberdade. E essa é a razão pela qual eu odeio você, a você e aos de sua laia; porque vocês não são livres.

É em relação a isso que Kerêa se contrapõe a ele:

> Tudo o que desejo é recobrar alguma paz de espírito em um mundo que tiver recobrado um sentido. O que me impele não é a ambição, mas o medo, o meu medo racional daquela visão não-humana perante a qual minha vida não é mais do que um grão de poeira.

Calígula, no poder, segue a sua própria lógica:

> O Destino não pode ser compreendido; por conseguinte, escolho fazer o papel do Destino. Visto o rosto tolo e ininteligível de um deus profissional... Todo

> homem pode ser protagonista na comédia divina e tornar-se um deus. Tudo o que ele tem a fazer é endurecer o coração.

A crueldade indiferente e arbitrária do mundo é então encenada de modo peremptório, mas Calígula não é meramente um tirano; ele estende a indiferença a si mesmo:

> É verdade que eu não respeito (a vida humana) mais do que respeito a minha própria vida. E, se o ato de matar me vem com facilidade, é porque morrer não me é difícil.

Calígula torna-se então, em seus próprios termos, livre — livre para criar o mundo à sua própria imagem: arbitrária, indiferente, cruel.

> Quando não mato, sinto-me só. Os vivos não são suficientes para povoar o meu mundo e dispersar o meu tédio. Tenho a impressão de um enorme vazio quando você e os outros estão aqui, e meus olhos não vêem nada mais que o vazio do ar. Não, sinto-me à vontade apenas na companhia de meus mortos.

A lógica do absurdo e do seu conseqüente desespero parece completa, mas a peça, ao final, é

> uma afirmação do mais humano e mais trágico dos erros. Calígula é infiel à humanidade, para ser fiel a si mesmo.

Essa é a redefinição do humanismo, no outro lado do desespero. Calígula sabe, ao final, que

> escolhi um caminho errado, um caminho que não leva a nada. Minha liberdade não é a liberdade correta.

Como Camus observou mais tarde:

> A lição moral que penso emergir da peça... é que não se pode ser livre agindo contra as outras pessoas.

Isso é, à sua maneira, um outro encerramento do humanismo liberal e a sua substituição por um humanismo trágico. Trágico porque o erro de Calígula é comum e compreensível; apenas a lógica cruel da sua execução é excepcional. O absurdo e o desespero são vistos como uma condição comum, mais notadamente talvez em *O mal-entendido* [1944]. Em um certo sentido, essa é a mais trágica, ou pelo menos a mais desesperada das obras de Camus. Porque ele não está, ali, dramatizando uma consciência individual, posta em relevo contra um mundo desconhecido, mas sim uma condição absoluta. Nesse ponto, ganha toda a evidência o vínculo entre a obra de Camus e os universos de Pirandello e Eliot.

Depois de uma longa ausência, um homem retorna à estalagem mantida por sua mãe e sua irmã. Ele não revela a sua identidade, porque quer ter o prazer do reconhecimento. Mas a irmã, com agilidade, para recobrar a sua liberdade de movimentos, e a mãe, com indiferença, matam qualquer hóspede que está só e tem dinheiro. Quando estão a ponto de reconhecê-lo, mas ainda sem o saber, elas matam o homem que é irmão e filho. E nisso, mais uma vez, elas não são uma exceção. O fracasso em relação ao reconhecimento é geral; os relacionamentos não são compreendidos, ou não são compreendidos a tempo. "A vida", exclama a irmã, "é mais cruel do que nós." E ainda:

> Nem para ele nem para nós, nem na vida nem na morte, haverá qualquer paz ou a idéia de um lar.

Nem há, igualmente, qualquer piedade exterior: os deuses são surdos como pedras, assim como o criado que fecha a peça, falando à viúva:

> *Maria* — Ouça-me e erga-me da poeira, oh Pai Celestial. Tem piedade daqueles que amam uns aos outros e são separados.
> *Criado* — Que barulho todo é esse? A senhora me chamou?
> *Maria* — Oh! Eu não sei. Mas ajude-me, ajude-me, pois preciso de ajuda. Seja

bondoso e diga que irá me ajudar.
Criado — Não.

A mãe e a irmã, compreendendo sua culpa, suicidam-se.

Surge aqui um problema da mais profunda importância. A fala menciona piedade e bondade, mas a ação diz respeito ao destino e a um destino indiferente, arbitrário e trágico. É preciso que perguntemos (Camus teria insistido em perguntar) quais são as origens dessa condição posta a nu, especialmente quando ela é afirmada como uma condição comum. Há uma ambigüidade, uma franca ambigüidade, no centro da obra de Camus, pois ele reconhece a origem dessa condição em circunstâncias específicas e, no entanto, afirma igualmente a sua natureza absoluta. Esse aspecto é particularmente interessante com relação a *O mal-entendido*, que se diz basear-se no caso de um assassinato real, ocorrido na Tchecoslováquia. Na verdade, a peça assemelha-se, de forma notável, a *Fatal curiosity*, de Lillo (1736), que tem por base, ao que se diz, um assassinato real ocorrido em Cornwall. Ali um pai e uma mãe matam um estranho que é, na verdade, o seu filho, por um escrínio de jóias que ele trouxera da Índia e deixara aos seus cuidados. Quando a identidade do filho é descoberta, o pai mata a esposa e a si mesmo.

O que mais me interessa não é a similaridade de enredo, mas a similaridade na estrutura de sentimento. A peça de Lillo é um exemplo bastante precoce de tragédia burguesa e pode ser vista como uma reação à real ruptura das relações, principalmente as da família, como resultado da abstrata ênfase sobre o dinheiro como a única moeda corrente. E, no entanto, se a peça é uma tal reação, ela também a encobre. No centro dessa percepção, na maioria das primeiras tragédias burguesas, algo a que precipitadamente se dá o nome de Destino é convertido em agente operante. Quão fatal, quão terrível que se tratasse do filho! E no entanto o agente destruidor é, na verdade, o dinheiro: não apenas a ganância (aquela diversidade ética que cria uma classe separada de culpados), mas a necessidade de dinheiro, em uma sociedade governada por ele. Os pais, na peça de Lillo, são pobres. Na peça de Camus, a necessidade da irmã é de ter um lugar ao sol, onde ela pudesse alcançar a plenitude de sua própria vida. À frustração da vida causada pelo dinheiro dá-se o nome de tragédia, mas ao seu detalhado funcionamento e operação chamamos Destino. Certamente, em Lillo — e de modo igualmente certo, penso eu, em Camus —, uma falsa consciência interveio, tornando ambíguo o reconhecimento. Reconhecer e nomear uma contradição mais específica e provisória não é uma atitude evasiva para com as permanentes contradições da vida. Antes, é o nomear dessa contradição particular e temporária como Destino que é, em si mesmo, uma evasão.

Esse é um problema recorrente em Camus. Se nos voltarmos novamente para *Calígula* [1938], lembraremos que parte da arbitrariedade do homem é a arbitrariedade essencial do César. O poder do tirano sob a máscara de um poder divino é o necessário agente de execução em uma tal escala. A máscara do Destino é então, mais uma vez, um processo de evasão. Mesmo em *O estrangeiro*, a condição de Meursault é, em parte, a condição da Argélia. Camus enfatiza de modo convincente, no romance e em ensaios como "L'Été à Alger" [Verão em Argel] e "Retour à Tipasa" [Retorno a Tipasa], a realidade física do país: em especial, o sol ofuscante e a sensação de que, depois da juventude, não há, de todo modo, nada pelo que valha a pena viver: uma cultura inteiramente voltada ao físico vê o período que sucede à juventude como desprovido de sentido. E o homem que Meursault mata é, afinal, um árabe.

Temos de perguntar, em relação a um escritor tão honesto e franco, a questão mais difícil. Para qualquer homem, a sua própria condição particular é absoluta. Argumentar em contrário é rejeitar os homens reais. E, no entanto, a afirmação de uma condição absoluta como *comum* é algo diverso. Devemos perguntar quanta retórica, quanta duvidosa retórica está envolvida nessa quase imperceptível transição, sob o poder da arte, de absoluto a comum. O ponto é invulgarmente sutil em relação a Camus, porque, de fato, a afirmação de uma condição comum constitui uma parte especialmente significativa da sua própria revolta humanista.

A chave talvez esteja na transição do desespero à revolta, que é também a transformação de um exilado em um rebelde. Isso foi brilhantemente descrito por Camus:

> Na experiência do absurdo, o sofrimento é individual. Mas, no momento em que tem início um movimento de revolta, o sofrimento passa a ser visto como uma experiência coletiva — como a experiência de todos. Desse modo, o primeiro passo para um espírito esmagado pelo estranhamento das coisas é reconhecer que essa sensação de estranhamento é compartilhada por todos os homens e que a raça humana inteira padece da divisão entre si mesma e o resto do mundo.

Ou ainda:

> Se os homens não podem se submeter a valores comuns, que todos eles, separadamente, reconhecem, então o homem é incompreensível ao homem. O rebelde exige que esses valores sejam claramente reconhecidos como parte de si próprio porque sabe ou suspeita que, sem eles, o crime e a desordem tomariam conta do mundo. Um ato de revolta parece-lhe uma procura de clareza e unidade. A revolta mais elementar, paradoxalmente, expressa um desejo de ordem.

Incluído na revolta pelos elementos da consciência e do discurso está o artista. A condição geral é:

> Eu me *revolto*, logo nós *existimos*.

E assim é para o artista agora:

> O artista, quer queira quer não, não pode mais ser um solitário, exceto no triunfo melancólico que ele deve a todos os seus companheiros na arte. A arte vinculada à revolta acaba também por revelar o "nós somos" e, com essa expressão, o caminho para uma ardente humildade.

Tudo depende, aqui, da definição de revolta, que teremos de examinar. Mas a passagem do sofrimento individual ao coletivo é crucial em Camus. Em *O mal-entendido*, o movimento é ainda retórico: em *A peste* [1947], ele é convincentemente real. Ou, para dizer de outro modo, em *O mal-entendido* há um agrupamento de sofrimentos individuais de caráter absurdo, ao passo que em *A peste* há um processo geral de sofrimento coletivo. Distinguir essas condições é o nosso problema central.

A humanidade de Oran, antes da peste, é uma humanidade habitual. As pessoas trabalham, amam e morrem

> com o mesmo ar febril e no entanto casual. A verdade é que estão todos entediados e se dedicam a hábitos já cultivados.

Os fatos ligados à epidemia são primeiramente amoldados a esses hábitos, depois da recusa inicial em até mesmo reconhecê-los. Mas a peste, em sua proporção máxima, inevitavelmente dilacera a costumeira consciência social. Na presença de uma morte coletivamente arbitrária, o povo de Oran assume uma

> semelhança familiar... Esses homens e mulheres acabaram vestindo o aspecto do papel que por tanto tempo desempenharam: o papel de imigrantes cujas faces, primeiramente, e agora as roupas, falam do longo exílio de uma distante terra natal.

É no interior dessa condição geral do exílio que Rieux expressa a sua característica revolta:

> Sempre que tentado a acrescentar a sua marca pessoal à miríade de vozes daqueles que haviam sido atingidos pela peste, ele era dissuadido pelo pensamento de que nem um dos seus sofrimentos era senão comum a todos os outros, e que, em um mundo em que a tristeza é tão freqüentemente solitária, essa era uma vantagem. Assim, decididamente, competia a ele falar por todos.

Ele aprende, durante a peste,

> que há mais coisas a admirar no homem que a desprezar.

E no entanto, ao passo que o sofrimento e a sensação de exílio são comuns, a revolta essencial não o é. Depois da excitação, do sentido de igualdade e de fraternidade trazidos pelo fim da peste, as pessoas, na verdade, esquecerão e retomarão os seus hábitos.

> A história que ele tinha a contar não poderia ser a história de uma vitória final. Ele poderia apenas registrar aquilo que tivera de ser feito e que, seguramente, apesar dos tormentos pessoais, teria de ser feito novamente, na luta sem fim contra o terror e suas implacáveis investidas, por todos aqueles que, embora incapazes de ser santos, mas recusando-se a se curvar à epidemia, lutam no limite de suas forças para ser capazes de curar.

Aqui evidencia-se a verdadeira dimensão do humanismo trágico de Camus. O humanismo é enfático: uma recusa ao desespero; um compromisso com a cura. Mas a tragédia reside na condição geral, contra a qual a revolta é feita. Ali, em meio à maioria das pessoas, tanto o desespero quanto o compromisso são excluídos por hábitos que, ainda que sejam por vezes interrompidos, serão, no entanto, sempre retomados.

Assim, enquanto o sofrimento é genuinamente coletivo, a revolta é inevitavelmente individual. O último acorde da tragédia liberal se faz ouvir novamente. A capacidade da história para modificar a condição geral, em qualquer modo essencial, é implicitamente negada. Desse modo distingue-se, de maneira aguda, a revolta da revolução.

Essa importante distinção é afirmada novamente em *Os justos* [1949]. Mas trata-se agora de uma questão mais complexa, porque, ao passo que o sofrimento causado pela peste podia ser visto como a-histórico e externo ao homem, no máximo como o produto da indiferença e da negligência, o *sofrimento* contra o qual Kaliaev e o seu grupo se rebelam é inquestionavelmente histórico: a tirania czarista. E, no entanto, à medida que Camus interpreta a sua rebelião e o seu terrorismo, o movimento se caracteriza, mais uma vez, como revolta, e não como revolução. O valor da sua ação está na própria negação que dela fazem:

> A sua única vitória aparente é triunfar, ao menos sobre a solidão e a anulação. Em meio a um mundo que eles negam e que os rejeita, eles tentam, um depois do outro, como todos os homens de coragem, reconstruir uma fraternidade humana. O amor que nutrem um pelo outro e que lhes traz alegria mesmo no ermo de uma prisão, que se estende à grande massa de outros homens iguais a eles, escravizados e silenciosos, dá a medida do seu sofrimento e da sua esperança. Para realizar esse amor eles têm primeiramente de matar; para inaugurar o reino da inocência, têm de aceitar um certo grau de culpabilidade. Essa contradição só será resolvida, para eles, no último momento.

Assim, o valor do seu terrorismo não está em nenhuma inovação histórica, no sentido comum. Eles, simplesmente, vivenciam toda a contradição: a violência é, a um só tempo, inevitável e injustificável. Apelar à história, como revolucionários, seria uma evasão dessa real tensão nas suas próprias vidas. Assim,

> eles conceberam a idéia de oferecer a si mesmos como justificação e de responder, por meio do sacrifício pessoal, às questões que perguntavam a si mesmos. Para eles, como para todos os rebeldes anteriores, o assassinato era associado ao suicídio. Uma vida se paga com outra, e desses dois sacrifícios surge a promessa de um valor.

Quanto ao sentimento, Camus está aqui muito próximo de Pasternak, exceto pelo fato de que há nele um compromisso direto com a atividade, mais do que a aceitação do sacrifício no interior de uma aparente resignação. Stepan, em *Os justos*, marca a próxima etapa, desastrosa para Camus. Está pronto para matar, como revolucionário, mas sem oferecer a sua própria vida. Ele arriscará a sua vida, mas não a sacrificará. Desta forma, ele aceita o que é para Camus uma culpa intolerável, dissimulada apenas pela evasão do apelo à história.

Camus toca, nesse ponto, aquilo que é indubitavelmente a nossa preocupação central com relação à tragédia. O desmascaramento da mentira usual do apelo à história é de fato convincente. Ele está certo em afirmar que esse apelo impõe, por sobre a vida real, uma abstração. E no entanto há aqui uma ambigüidade. Camus parece, de forma recorrente, apreender uma ação histórica e extrair dela muito do sentimento que ele próprio desenvolve, apenas para colocá-la, ao final, fora da história. Esse sentido de uma história fora da história é continuamente perturbador, porque a realidade que temos de enfrentar ao final é que, se a história é uma abstração, é ainda uma abstração de vidas reais, nossas e alheias. Há um ponto em que a recusa da história, a limitação do significado àquilo que é pessoalmente conhecido e afirmado, torna-se, de fato, uma recusa dos outros, e isso pode ser, igualmente, evasão e mesmo cumplicidade.

É aqui que a famosa disputa com Sartre assume uma importância central na experiência do nosso século. Sartre acusou Camus de "uma amarga sabedoria que procura negar o tempo" e argumentou que, embora Camus lutasse ostensivamente contra o sofrimento histórico, ele estava menos interessado em pôr um fim a esse sofrimento do que em encontrar uma posição pessoalmente satisfatória: uma revolta metafísica contra uma eterna injustiça. Há, obviamente, alguma verdade nisso, embora se omita, aqui, a especificação essencial de "pessoalmente satisfatório": "Eu me rebelo, logo nós existimos". A voz autenticamente pessoal é uma voz que fala em nome de uma condição comum, e não uma voz que simplesmente fala sobre tal condição.

O argumento essencial não é nítido, por duas razões: primeiro pelo fato de que Sartre, como mostra a sua obra inicial, compartilha com Camus as percepções do absurdo que são o ponto de partida do rebelde metafísico; segundo porque, quando Sartre menciona a história, utiliza-se na verdade da versão marxista da história como a sua substância, do mesmo modo — e ironicamente — como faz Camus, em relação àquilo que interessa à argumentação. Assim, a discussão de ambos, que às vezes parece um confronto entre posições distintas, é, na verdade, uma série de variações sobre duas posições relativas e as suas conseqüências.

Já em *As moscas* [1943], Sartre cria a sua própria versão do rebelde metafísico. A ação de Orestes é uma rejeição da culpa e do desespero, e de qualquer ordem que esteja além do homem:

> Todo o teu universo não é suficiente para provar o meu erro. És o rei dos deuses, rei das pedras e estrelas, rei das ondas do mar. Mas não és o rei do homem.

Orestes liberta-se ao assumir as conseqüências pessoais do seu desafio. Ao mesmo tempo, e por meio da sua ação pessoal, liberta a sua cidade da nuvem de moscas e sangue. De acordo com a estrutura da história grega, ele é o homem destinado à ação decisiva; desse modo, o rebelde metafísico pode ser visto também como o herói libertador. Diego, em *Estado de sítio* [1948], de Camus, tem o mesmo duplo papel.

A pergunta mais intrincada reaparece em *Crime passional* [1948], em que o confronto não se dá com a peste, mas com a história. É provável que a peça tenha ficado menos nítida por causa das próprias considerações que Sartre fez sobre ela, depois de tê-la escrito. É possível lê-la, em parte, como a conhecida anotação freudiana sobre as ações históricas: Hugo não podia matar Hoederer por razões públicas, mas pode matá-lo movido por um ciúme pessoal. As razões públicas tornam-se elas próprias ambíguas pela mudança de linha do partido que faz de Hoederer primeiro um traidor e depois um herói. A peça parece afirmar que a história de fato se compõe de tais inversões irônicas e ambigüidades de motivos. Autenticidade é então uma questão de intenção pessoal, do sentido conferido ao ato pelo homem que realiza a ação. Outros tipos de sentido são inevitavelmente secundários e confusos. Essa é então, ainda, a moralidade da revolta e não da revolução. Um significado pessoal pode ser afirmado e ratificado no ato de se morrer por ele, mas não há significados efetivos que se estendam para além disso.

Os esforços de Sartre para avançar além dessa posição são importantes. O raciocínio essencial teve início já em *Mortos sem sepultura* [1946]. Ali não estão em xeque os valores da Resistência, mas a operação específica na qual o grupo foi capturado pode ter sido concebida de maneira errada. Os motivos de Henri para matar o menino que talvez tenha falado são questionáveis, ou ao menos questionados. Nos extremos do exílio e do desespero, depois da captura, há que decidir entre uma morte que se autojustifica e as limitadas ações pelas quais eles ainda podem ser úteis à causa. Eles decidem, então, por meio de uma moralidade geral, ser úteis, mas são mortos ainda assim, por uma cruel mentira que tem todo o efeito do inteiramente arbitrário.

Dá-se continuidade ao movimento que se volta para uma moralidade útil em *O Diabo e o bom Deus* [1951]. Aqui Goetz compreende que, em um mundo sem Deus, e em um tempo de violento conflito social, o compromisso importante não é com a bondade, que é impossível, mas com a causa da libertação. Essa é a posição a que chegam Kaliaev e o seu grupo, em *Os justos*, mas a diferença na resolução é crucial. Goetz admite o peso dessas contradições, mas as resolverá antes por meio da ação do que pelo oferecimento da sua própria vida:

> Eu os encherei de horror, uma vez que não tenho outros meios de amá-los; eu lhes darei ordens, uma vez que não tenho outro modo de obedecer. Permanecerei só, com este céu vazio por sobre mim, uma vez que não tenho outro modo de estar com todos. Há esta guerra que deve ser combatida, e eu lhe darei combate.

Esse é o ponto final do desenvolvimento, da revolta à revolução.

A disputa entre Sartre e Camus ocorreu precisamente nesse ponto de transição. Para Sartre, a revolução tem de ser aceita, se se quiser alcançar qualquer autenticidade pessoal definitiva. E, se se aceitar a revolução, então aceitar-se-á também o realismo político e, se necessário, a violência. Camus, no entanto, continuou a insistir na distinção entre revolta e revolução, enxergando na revolução o colapso de uma tensão autêntica.

> A revolta requer unidade, a revolução histórica requer totalidade. A primeira parte de um "não" baseado em um "sim", a segunda parte de uma absoluta negação e condena a si mesma a todo tipo de escravidão com o objetivo de criar uma afirmação que é transferida ao fim dos tempos. Uma é criativa, a outra, niilista.

O argumento é importante, mas a questão principal surge quando se percebe que ele acontece num terreno por demais estreito. Não se trata somente de que Camus identifica a revolução com apenas um tipo de revolução, na qual a escravidão e a desvalorização do presente são inevitáveis. A questão é que também Sartre, defendendo a revolução, coloca toda a sua ênfase sobre a violência, a qual, de fato, parece às vezes ser não apenas necessária, mas ativamente purificadora. Contra ou a favor, ambos identificam a revolução histórica com uma espécie de violência voluntária e, obviamente, têm muito da experiência do nosso século a favor de seu argumento.

Ao mesmo tempo, vale a pena observar que essa específica tomada de posição é paralela à visão de homem que os dois autores, no que diz respeito à prática criativa, parecem manter. Se compararmos a peça mais antiga *Entre quatro paredes* [1944], de Sartre, com a mais recente *Os seqüestrados de Altona* [1959], descobriremos que, nessa última, uma dimensão política foi acrescida à idêntica (pirandelliana) versão dos seres humanos como mútua e inevitavelmente destrutivos e coercitivos. É fato que em *Os seqüestrados de Altona* os elementos destrutivos e coercitivos relacionam-se ao capitalismo e à guerra imperialista, mas não é possível determinar se essa é uma relação primária ou secundária. Se as pessoas são do modo como elas se apresentam em *Entre quatro paredes* — e quase toda a obra de Sartre confirma ser essa a sua visão — é difícil, com efeito, acreditar que a revolução pudesse ser qualquer outra coisa que não niilismo. Mesmo que, num âmbito político, essa corrupção esteja reservada às antigas civilizações e a inocência seja transferida para os novos povos que são agora introduzidos na história, é difícil pensar que isto seja mais do que uma tática, no interior da convicção longamente sustentada de que o homem como tal é mau. O misticismo que se segue a qualquer projeção simples como essa é inevitavelmente destrutivo. Se era essa a suspeita de Camus, ele tinha razão em sustentá-la e em insistir na necessidade de algum tipo de imediata afirmação.

Dizer que há uma convicção de que o homem seja mau em si seria ir longe demais. A verdade é que essa não pode ser uma questão que envolva demonstrações e argumentações precisas. Podemos apenas acompanhar os modos de vida que Sartre verdadeiramente nos apresenta, e esses, é forçoso reconhecer, são de uma negatividade esmagadora. O fato de ele ter a coragem de acreditar na liberdade e de apoiar a revolução, apesar de tais evidências, é importante, mas mais uma vez secundário. Camus, quanto a isso, não é o seu oponente mais crítico. Sem dúvida, Camus faz declarações mais acuradas, ainda que muito circunscritas, e tem, na sua rejeição à crueldade e no seu deleite em relação à existência física (tão diversos de tudo o que se vê em Sartre), a voz e a inflexão de um ativo humanista. Mas ele também começa, e normalmente termina, com um pressuposto sobre a condição humana diante do qual esse humanismo não pode nunca ser mais do que um contraponto.[27] Esse é o terreno comum das versões de tragédia que ambos desenvolvem. Que um deles seja um humanista trágico e o outro, um revolucionário trágico, é uma divergência que tem lugar em um estágio muito posterior da experiência.

A ironia é que a interpretação da experiência baseada na ausência de valores preexistentes e no conseqüente abandono humano parece ela mesma tanto metafísica quanto um produto de uma fase histórica determinada. As contradições assumidas parecem neutras, mas são, na verdade, parciais. A vida não é apenas negada pela morte, mas também renovada pelo nascimento. O universo apenas entra em contradição com a mente racional quando a suposta irracionalidade não é meramente indiferente, mas hostil — uma suposição em relação à natureza (na verdade, uma tardia versão burguesa da evolução) que está muito próxima das raízes criativas de todos esses textos. A contradição vida-morte está limitada, de fato, ao tipo de consciência individual especialmente característica da filosofia burguesa. "Eu existo — Eu morrerei" parece absoluto, no âmbito dessa experiência, mas Camus algumas vezes reconheceu, nos limites das suas forças, que "nós existimos" é uma alternativa permanente a essa proposição e, se assim é, então "nós existimos — nós não morreremos" é de fato uma resolução — e uma resolução alcançada, na prática, por muitos homens. Do mesmo modo que, dentro de suposições nem sempre percebidas, a experiência da vida e da morte está circunscrita pela experiência individual e mesmo pela experiência isolada, assim também, por uma suposição correlata, a natureza é convertida numa espécie de teatro; ela foi de fato, já antes e com freqüência, vista dessa maneira, mas agora o que se pode notar é o desaparecimento do criador. O universo assumido como um dado é na verdade a sombra de um universo sobrenatural. A ausência de finalidade tem peso por causa da memória e da negação da finalidade. O ateísmo, como tantas vezes, é meramente uma heresia e não uma crença autêntica. A hostilidade que tantas vezes aqui se adiciona, como um toque emocional, relaciona-se parcialmente a isso e, parcialmente, a um episódio daquela longa história de exploração que se traduz por "conquista da natureza". Seja na versão burguesa e marxista-burguesa da natureza como o elemento a ser dominado, seja na versão existencialista da natureza como algo indiferente ou resistente, não há nenhum sentido de processo comum ou vida comum, e isto, em si, análogo ao individualismo, conduz inevitavelmente ao desespero. Sob esse aspecto, vejo as obras de Camus e de Sartre como a última e mais notável luta em meio ao impasse que, historicamente, se alojou em nossas consciências. As conclusões que eles dali extraem, seja de revolta, seja de revolução, são convincentes apenas na medida em que a nossa própria mente permanece no interior do impasse propriamente dito.

---

[27] Não deveria causar surpresa o fato de que Camus tenha escrito *A queda* depois das suas obras de trágico humanismo. A sua abstração das características do século XX como uma condição humana permanente é ali absoluta, contraposta apenas por uma ironia falsamente madura e evasiva. A narrativa em primeira pessoa permite uma transição, que pode ser verdadeira ou falsa, da culpa individual para a culpa coletiva; uma retórica, e uma possível reserva por trás de um recurso literário. Como um recuo calculado, porém discreto, diante do humanismo, o livro tem muito em comum com *Depois da queda*, de Miller.

Já se disse muitas vezes que a tragédia não é possível no século XX porque as nossas suposições filosóficas não são trágicas. Menciona-se freqüentemente, como evidência, o humanismo iluminista e talvez renascentista. Já discuti a inutilidade desse procedimento; o humanismo que importa não é agora igual ao humanismo da renascença e do iluminismo. O que é mais importante notar é que os três novos sistemas de pensamento característicos do nosso tempo — marxismo, freudismo, existencialismo — são todos, nas suas formas mais usuais, trágicos. O homem pode atingir uma vida plena somente após violento conflito; ele é essencialmente coibido e, na sua realidade dividida, hostil a si mesmo enquanto vive em sociedade; está lacerado por contradições intoleráveis numa condição na qual impera um absurdo essencial. Desse modo, não causa surpresa o fato de que dessas proposições usuais e da sua associação em tantas mentes tenha de fato surgido tanta tragédia. O humanismo trágico de Camus e o compromisso trágico de Sartre são o estado mais avançado que qualquer um de nós pode alcançar, e cada uma dessas experiências, evidentemente, é parte da nossa própria época; esses homens, ao menos, não são Atridas. Mas a pergunta que inevitavelmente permanece é se esse estágio é realmente o ponto máximo a que se pode chegar e se, sob o peso de um sofrimento geral, é essa a nossa última palavra.

7. Uma rejeição à tragédia

Brecht

A rejeição à tragédia tem muitos motivos e assume muitas formas. No caso de Bertolt Brecht, há pelo menos dois tipos de rejeição, em diferentes períodos de sua obra, e há também uma série de experimentos na direção de novas formas dramáticas. Nesse complexo desenvolvimento, a reação ao sofrimento é crucial. Brecht escreveu em seu poema, "An Die Nachgeborenen" ["Aos que vierem depois de nós"] [dos "Poemas de Svendborg", 1933-1939]:

> Vivo com efeito em épocas negras!
> Um mundo sincero é um absurdo. Uma suave fronte indica
> Um duro coração. Aquele que ri
> Ainda não escutou
> As terríveis novidades...
>
> Eu vim para as cidades em um tempo de desordem
> Quando reinava a fome.
> Vim para o meio dos homens em um tempo de insurreição
> E eu me revoltei com eles.
> Assim, passou o tempo
> Que sobre a terra me foi dado.

Comi a minha comida em meio a massacres.
A sombra do assassinato estendeu-se sobre meu sono.
E quando amei, amei com indiferença.
Considerei com impaciência a natureza.
E assim passou o tempo
Que sobre a terra me foi dado

Em minha época, ruas levavam à areia movediça.
O discurso me denunciava àquele que leva a cabo a carnificina.
Havia pouco que eu podia fazer. Mas sem mim
Os governantes teriam estado mais seguros. Essa era a minha esperança.

Aqui, de modo suficientemente claro, há uma consciência do peso do sofrimento, na moderna tragédia da Europa, que não é hiperbólica mas sim precisa e literal.

A diversidade de resposta a esse peso que todos nós suportamos, ainda que de modo não uniforme, é uma chave para a nossa literatura. Brecht vivenciou ao menos dois de seus modos: a identificação de um sistema político como uma causa principal de sofrimento e a descoberta da esperança na luta contra ele. Mas não foi sempre assim. Em sua primeira fase, Brecht expressou com energia característica uma das principais reações alternativas, ou seja, um cínico desengano quanto a duas coexistências no espaço público de virtude e assassinato, de moralidade e pobreza. Nos seus trabalhos da década de 20, encontramos a enfermidade característica de uma mente calejada por uma coexistência assim estabelecida. Não é a insensibilidade da aquiescência, como aconteceu à maioria dos homens. É, antes, o deliberado endurecimento contra uma compaixão sem reservas, o selar e ocultar de uma ternura por demais desprotegida. Se a realidade do sofrimento entra em cena com o seu peso natural, o espectador se desestrutura, pois tornar-se-á um participante. E no entanto, como participante, ele pode apenas condenar ou compreender o sofrimento por intermédio de algum princípio ativo que ele, no entanto, não consegue achar. O princípio, ao que parece, faz parte do mundo que ele rejeita. Um sistema maléfico é protegido por uma falsa moralidade. Esse equilíbrio é sempre delicado, e pode parecer mais fácil voltar-se não contra o sistema, mas contra a moralidade, porque o fato de que a moralidade é parte do processo de endurecimento conduz a uma amarga ironia:

> Veja, meu negócio é tentar despertar a piedade humana. Há umas poucas coisas que induzirão as pessoas à piedade, umas poucas, mas o problema é que, quando elas já foram usadas muitas vezes, não funcionam mais. Os seres humanos têm a horrível capacidade de tornar a si mesmos impiedosos, por sua própria vontade. Acontece, desse modo, que um homem que vê outro homem, na esquina, com apenas um toco no lugar do braço ficará tão chocado da primeira vez que dará a ele dez vinténs. Mas, da segunda vez, será apenas cinco vinténs. E se ele o vir uma terceira vez, ele o entregará friamente à polícia. É o mesmo com essas armas espirituais.
> [*Da bambolina desce um amplo cartaz no qual está escrito: "É mais abençoado dar do que receber."*]
> De que adiantam os mais belos e mais comoventes dizeres pintados sobre os cartazes mais chamativos, se eles se esgotam tão rapidamente? Há quatro ou cinco dizeres na Bíblia que realmente tocam o coração. Mas, quando eles se gastam, o pão nosso de cada dia se vai.

A ironia operante aqui é que o dito nos leva direto a Peachum, em *A ópera de três vinténs* [1928], usando a piedade como um negócio no seu estabelecimento para mendigos. A ironia estrutural é no entanto mais profunda, e passa-se mais facilmente por ela sem reconhecê-la. A suposição de que os seres humanos podem se tornar e com efeito se tornam "impiedosos por sua própria vontade" aparece não apenas na reclamação do especulador que explora a piedade. É também a violenta mas dominante suposição do dramaturgo e, sendo assim, a origem do seu tom peculiar. Piedade e sofrimento podem frustrar qualquer um, se os homens são desse modo. E, se a compaixão tem a possibilidade de nos explorar, essa é a última coisa que devemos admitir.

A perversão dos valores por um falso sistema pode penetrar tão profundamente que apenas um novo e amargo endurecimento pareça relevante. Em vez de compaixão, é preciso um choque direto. Nas peças de Brecht da década de 20, há um ressentimento cru e caótico: uma ferida tão incisiva que passa a requerer um novo ferimento, um sentido de ultraje que exige que as pessoas sejam ultrajadas. Tão profunda é essa característica que ela é com freqüência expressa por meio das imagens físicas mais cruas: uma repugnância ao cuspe e excremento que exige a exibição e manipulação de ambos; uma repugnância ao falso amor que leva diretamente à prostituta. Muitos escritores usaram essa simples exposição da sujeira, esse consciente voltar-se para prostitutas e criminosos como um meio de expressar o trágico colapso da virtude. Em Joyce, Maiakóvski e Brecht, os mesmos padrões de atração e repulsa são claros. Em muitas das obras de vanguarda do entreguerras, e especialmente na década de 20, o nomear da imundície e a aberta demonstração de antimoralidade eram vistos como criativos. Brecht é mais aberto do que a maioria, tanto na postura quanto no que se refere à aptidão marginal para um tipo diferente de resposta. *A ópera de três vinténs*, por exemplo, é apresentada ou racionalizada como o retrato da respeitável sociedade burguesa. Se toda a propriedade é um roubo e a instituição da propriedade, impiedosa e falsa, então ladrões e prostitutas são os verdadeiros, ainda que chocantes, retratos de uma sociedade que tenta se fazer passar por respeitável. O impacto causado por esse reconhecimento penetrará a estabelecida falsa consciência.

Isso não ocorre, está claro, e não é difícil ver por quê. Nada é mais previsível em uma sociedade falsamente respeitável do que o prazer consciente que se tem em relação a uma vida inferior controlada e distanciada. Toda essa elaboração se revela, ao final, como uma proteção de atitudes morais convencionais. Os ladrões e as prostitutas são os tipos permitidos sobre os quais uma imoralidade reprimida pode ser muito facilmente projetada e por meio dos quais se pode, sem perigo, controlar uma consciência reprimida. Nenhum choque verdadeiro acontece quando respeitáveis freqüentadores de teatro se defrontam com essas personagens, uma vez que elas são vistas, precisamente, como uma classe especial e à parte. Temos assim de maneira recorrente aquilo que é conscientemente ultrajante, mas em relação a que ninguém nem mesmo finge ser ultrajado, simplesmente recostando-se na cadeira para melhor apreciar o espetáculo.

Brecht, em *A ópera de três vinténs*, caiu na armadilha de seu próprio paradoxo. Quanto mais o público se deleitava com esse tipo de ação, mais segura se tornava a usual visão de mundo dessas pessoas. Quando a peça foi publicada, ele escreveu:

> É uma espécie de sumário do que o espectador deseja ver da vida. Uma vez, no entanto, que ele vê, ao mesmo tempo, certas coisas que não deseja e, desse modo, vê os seus desejos não apenas realizados mas criticados... ele está, em teoria, preparado para conferir ao teatro uma nova função[28]... A visão complexa tem de ser praticada... Pensar *acima* do fluxo da peça é mais importante do que pensar *de dentro* do fluxo da peça.

"Em teoria" é a expressão correta. Brecht havia de fato descoberto a sua teoria, na idéia de uma visão, mas a prática não estava lá, na peça propriamente dita. Ele considerou que o seu "estilo épico" obrigaria a "pensar *acima*", ao passo que o "estilo narrativo" do "drama aristotélico" (esses termos não têm nenhum sentido histórico ou crítico — são os termos do manifesto do próprio desenvolvimento criativo de Brecht) obrigava a "pensar *de dentro*". Ele se utilizou de efeitos de distanciamento para levar o espectador à atitude de "alguém que, à vontade, fuma e observa". Mas Brecht estava ele mesmo ainda confuso — ele mesmo não alcançara um distanciamento — e havia mais relaxamento do que ação real de assistir ao espetáculo ou de pensar. A peça, na verdade, adequava-se com facilidade àquilo que "o espectador deseja ver": crime e frieza não como estruturais na sociedade, mas vividos em um bairro romântico e teatralizado. Está claro que muitos especuladores, aceitos na sua geração como escritores e artistas, tiveram atividades nesse bairro: tornando o vício e o crime teatrais cheios de cor e distanciados, de uma maneira simplificada, de modo que uma falsa sociedade pudesse evitar a necessidade de olhar para si mesma. Brecht, suponho, nunca foi um deles, mas ainda assim estabeleceu-se, por algum tempo, em um bairro vizinho, no qual o sofrimento era também encoberto. Ele se decidiu por um padrão de sentimento convencionalmente dissidente, no qual tem, ainda, companhia: o artista agridoce que, confrontado com uma sociedade imoral, pode exibir a imoralidade como uma espécie de verdade. As pessoas compram e vendem umas às outras, em *A ópera de três vinténs*, e também em telas de cinema e páginas de livros sem conta, de modo frio — e apenas ocasionalmente, com sentimentos de fachada — mas sempre com brilho, com espirituosidade, com o grande número musical. E lógico, essa é a vida; pois quem, enquanto dura o número, teria a energia de dizer "isso não deveria ser a vida", "isso não é a vida"? Quando finalmente encontra as palavras, ele é de todo modo ingênuo, e um moralista. Mas a verdadeira moral é que podemos todos fingir ser mais cheios de vida e radiantes do que somos, distribuindo a imundície fria e calculada pelas prostitutas de bom coração e contratando velhacos que são, ao menos, *honestos*, que conhecem o jogo da hipocrisia e que podem ir além da seriedade dos velhos preceitos.

---

[28] Brecht, como quase todos os dramaturgos importantes dos últimos cem anos, sabia que era "o teatro ele mesmo" que *resistia* mais fortemente a uma "nova função" para o teatro: "hoje vemos ser dada ao teatro absoluta prioridade sobre as peças reais. A prioridade do aparato teatral é uma prioridade dos meios de produção. Esse aparato resiste a toda conversão a outros objetivos, à medida que se apropria de qualquer peça que encontra e imediatamente a modifica de modo que ela não mais represente um corpo estranho no interior do aparato. O teatro pode encenar qualquer coisa; ele teatraliza tudo".

Por vias como essa, o escritor que "choca" por sua rejeição à "moralidade convencional" torna-se rico e admirado e isso não é um paradoxo: ele prestou um serviço ao Estado, ainda que negue o fato. A injustiça humana foi lacrada. O sofrimento humano é uma piada de mau gosto. Há até mesmo uma espécie de estabilidade moral, agora que o próprio ultraje foi transformado em convenção. Com a ressalva de que o processo de endurecimento pode se tornar tão geral que será fácil, para uma sociedade mais abertamente viciosa, dar continuidade aos seus atos de imposição da estabilidade, de violenta proteção contra a mudança, e isso sem contestação, uma vez que a reserva moral foi deliberadamente esgotada.

O fascismo, a proteção última da sociedade de proprietários contra uma mudança radical, alimentou-se de muito dessa insensibilidade agridoce. Aquilo que tinha sido imaginado e convencionalizado podia agora ser feito. Mas não, ao final, por Brecht. O seu desenvolvimento se deu de forma inteiramente diferente. Ele pensara compreender o funcionamento da ordem convencional: o tipo de compreensão que é uma paródia da oposição e da revolta. A sociedade era falsa e a moral, hipócrita; ponto. Mas acabou por se dar conta de que, nessa altura, não se viu ainda nada, não se compreendeu verdadeiramente nada. Pois o que se viu é o que a sociedade quer que seja visto: "primeiro a comida, depois a moral". Brecht imaginou que se afastava dessa questão ao chamá-la de moralidade burguesa, mas, em *A ópera de três vinténs*, isso é tão externo, tão realmente casual, que parece, de fato, uma indulgência. A transferência de sentimentos relacionados ao capitalismo moderno para um grupo de ladrões e prostitutas pseudo-oitocentistas não é mais do que uma cláusula de descompromisso. A verdadeira separação em relação ao objeto, o verdadeiro distanciamento exigiria uma nova regra e um outro começo.

O novo ponto de partida de Brecht ocorreu por meio da idéia da visão complexa. Sob a pressão do perigo, no entanto, ele se voltou, por algum tempo, para uma outra direção. Deu-se a tarefa de opor à falsa sociedade a idéia de uma sociedade verdadeira e, na sua primeira e consciente aceitação dessa oposição de princípio, simplificou tanto os seus sentimentos quanto as suas peças. A obra que estabelece o vínculo é *A Santa Joana dos Matadouros* [1930], em que a caridade de Joana nas lutas trabalhistas de Chicago é não apenas mostrada como uma falsa moralidade que encobre crime e exploração, mas como um sentimento que deve ser conscientemente rejeitado e substituído por um novo endurecimento:

> Aqueles que lhes dizem que eles podem ser elevados espiritualmente
> E ainda assim permanecer enterrados na lama, esses deveriam ter as suas cabeças
> Golpeadas contra o calçamento. Não!
> Onde reina a força, apenas a força ajuda,...

Por dizer isso, Joana é primeiro oprimida e depois canonizada, na sua mais antiga e inocente caridade. Algo da posterior complexidade está presente, aqui, de modo breve. Mas a nova linha positiva logo assume o seu lugar. Em *A decisão* [1931], Brecht apresenta o que toma por uma moral revolucionária: o trabalhador do partido que demonstra demasiada compaixão (e que é levado, pela presença do sofrimento, a uma tentativa de aliviar a dor de quem sofre, dando início desse modo a uma reforma parcial) põe em risco o esforço revolucionário e deve ser morto. Essa não é, no entanto, uma transformação dialética da bondade em seu oposto. É uma rejeição voluntária da bondade no modo como ela se dá a conhecer em sua imediatez. Deve-se dizer dessa peça o que Orwell mencionou a respeito do verso de Auden, em "Espanha, 1937" [1937]:

> *A aceitação consciente da culpa no necessário assassinato*... Isso só poderia ter sido escrito por uma pessoa para a qual o assassinato é, no máximo, uma *palavra*.[29]

As complexas questões da violência revolucionária não podem ser fixadas por meio de uma fórmula simples, em qualquer dos dois casos. O peso da escolha de matar é, na experiência, trágico. Mas a sua redução a um gesto duro e formalizado é simplesmente uma obstinação. Na verdade, o comentário mais importante que deve ser feito em relação a um tal gesto não é político, mas cultural. Essa frágil voz literária que pode delimitar um tom que pareça anti-romântico em relação ao ato de matar é simplesmente o romantismo pervertido da anterior decadência descompromissada. Como uma fala literária, ela resulta diretamente do amoralismo agridoce, compartilhando com ele a faculdade persuasiva de manter a experiência real a distância. O revolucionário literário, com sua fala endurecida sobre a necessidade de matar, acaba se revelando de fato um nosso conhecido: o criminoso honesto ou a generosa prostituta. Essa conexão entre a decadência e aquilo que deveria ter sido uma definitiva resposta a ela foi ampla e perigosamente ignorada.

---

[29] Há outras coisas a serem ditas sobre a fala de Auden e sobre a descrição que dela faz Orwell. O assassinato é ou um ato pessoal, ou parte de um padrão especificamente criminoso. Há, obviamente, assassinatos políticos, mas esse é apenas um aspecto da realidade geral de violência política. Auden simplifica a questão, talvez deliberadamente, às normas do seu próprio mundo, mas Orwell, ainda que de outra maneira, faz o mesmo. Seria interessante imaginar como ficaria a fala, se ela fosse reescrita como "a aceitação consciente da culpa no necessário ato de matar" e então perguntar quantas pessoas, realmente, discordam disso. A maioria das pessoas que conheço e a maioria dos liberais humanitários de que ouvi falar aceitam o matar nesse sentido, de maneira reiterada: de Dresden a Hiroshima, e de Stanleyville a Da Nang. Se Auden se comprometeu de forma muito fácil e barata, Orwell e os outros tiveram a sua divergência humanista em circunstâncias muito parecidas.

O extraordinário em relação a Brecht é que ele foi capaz de se desenvolver além dessa posição. A reincidência nela é fácil, como mostram os últimos trabalhos de Auden. A ênfase sobre o amor pode parecer um progresso, mas é freqüentemente apenas um afastamento diante da ação humana na qual o amor está sendo afirmado e onde ocorre a luta pelo amor. O amor é então definido e capitalizado em face da humanidade. Brecht, todavia, foi capaz de enxergar além dessas fórmulas, na direção de uma genuína complexidade, que envolve os vínculos e as contradições entre bondade individual e ação social. Foi essa dimensão da experiência e da percepção que exigiu o desenvolvimento do seu método de visão complexa. A primeira realização dessa nova ordem foi *Mãe Coragem e seus filhos* [1939], mas será útil, para uma descrição do método, que nos voltemos antes para *A alma boa de Setsuan* [1941].

Nessa peça, Brecht nos convida a ver o que acontece com uma pessoa boa numa sociedade má — não por meio de uma asserção, mas por meio de uma demonstração dramática. Chen Tê tem ligações com algumas das suas personagens anteriores, uma vez que ela aparece primeiramente como a convencional prostituta de coração bondoso (numa sociedade alienada, a mais alienada das pessoas é boa). Mas isso é um dado quase que incidental à ação principal. Brecht procura mostrar, por meio de Chen Tê, como os bons são explorados por deuses e homens. Nas situações e lugares em que a bondade não pode se expandir, mas é meramente usada e abusada, há uma ruptura na consciência. O único modo consistente de escapar a isso é o sacrifício: uma aceitação do sacrifício que pode se tornar redentora, como em Cristo. Brecht rejeitou qualquer aceitação dessa natureza, do mesmo modo como rejeitou a idéia de que o sofrimento pode nos enobrecer. Cristo, afinal, era o filho de Deus assim como o filho do Homem, e a significação de seu ato depende, em última análise, de um desígnio sobre-humano. Ao rejeitar esse desígnio, Brecht teve a coragem de rejeitar o sacrifício como uma emoção dramática, porque até mesmo o sacrifício é manipulado no permanente jogo humano (ele foi manipulado, e Brecht talvez tenha se dado conta disso, em *A decisão*). O que confirma o mártir enquanto tal é o fato de ele estar morto. A vida pode seguir adiante sem lhe dar atenção, com uma ligeira mesura oportunista à sua nobreza. E do mesmo modo que é uma sociedade má aquela que necessita de heróis, assim também é uma vida má aquela que necessita do sacrifício. Por uma mudança de ponto de vista dramático temos de olhar não apenas para a experiência isolada do mártir, mas para o processo social do seu martírio. É no processo social que nós vivemos, nós que não somos mártires. E nesse ponto atingimos uma questão profundamente ambígua: não é um pecado contra a vida permitir ser destruído pela crueldade, pela indiferença e pela cobiça?

A obra madura de Brecht trabalha continuamente em torno desse problema. Em *A alma boa de Setsuan*, a bondade, sob pressão, transforma-se em seu oposto, e então retrocede, e depois ambos os estados coexistem. Para a pessoa tomada individualmente, o dilema não tem solução. E isso nos é transmitido com simplicidade e força na transformação de Chen Tê em seu duro primo Chuí Tá, que é primeiramente um disfarce, mas que depois de fato assume uma existência independente. Desse modo, a experiência é generalizada no interior de um indivíduo. Trata-se agora não mais da pessoa boa contra a pessoa má, mas da bondade e maldade como expressões alternativas de um mesmo ser. Isso é visão complexa e está profundamente integrado à forma dramática: a personagem que vive desse modo e depois daquele, representando a escolha e requerendo decisões. Nenhuma resolução é imposta. A tensão se mantém até o fim, e somos formalmente convidados a refletir sobre ela. As respostas usuais que poderíamos usar para encobrir a tensão são claramente expressas pelas outras personagens, de forma a podermos descobrir a sua inadequação enquanto a tensão ainda está ali e pode ser vista. Os métodos do drama expressionista comumente usados para manifestar a cindida tensão no interior de uma só consciência são aqui oferecidos ao exame, quando em outra situação o seu desmascaramento teria sido bruscamente interrompido. Brecht, de fato, transformou aquele método de pleito especial[30] que insiste em que o espectador observe o mundo mediante as ações e tensões de uma única mente. Ele alcança essa transformação por meio de uma deliberada generalização e por um apelo ao julgamento impessoal. Progredindo pela usual decadência da forma (que havia sido racionalizada por meio de uma teoria da arte como exposição e revelação, todas as outras intenções sendo definidas como impuras), ele avança também mediante a crua resposta do didatismo. A peça torna-se, na sua dinâmica essencial, uma ação moral.

E no entanto *A alma boa de Setsuan* permanece uma peça menor, porque a substância dessa ação moral não é tanto criada como dada. É em *Mãe Coragem e seus filhos* que ele encontra um novo tipo de ação dramática que cria uma substância comparável, em intensidade, à indagação moral. Não seria demasiado chamar a essa ação de shakespeariana. A história e as pessoas tornam-se vivas sobre o palco, saltando para além da ação isolada e virtualmente estática que nos acostumamos a ver na maioria do teatro moderno. O drama simultaneamente acontece e é visto. Não se trata de "tomemos o caso dessa mulher", mas "veja o que acontece a essas pessoas e reflita sobre isso".

A crítica da peça enveredou geralmente pelo caminho errado, começando por se perguntar se Mãe Coragem, como pessoa, deveria ser admirada ou desprezada. Mas a questão não é como nos sentimos em relação ao seu oportunismo duramente vivaz, mas como vemos, na própria ação, o que resulta dele. Ao representar uma genuína determinação, Brecht eleva a sua questão principal a um novo nível, tanto dramática quanto intelectualmente (ainda que não haja, em *Mãe Coragem e seus filhos*, uma tal separação). A questão penetra a ação ao longo de toda a peça: o que mais se pode fazer aqui, em que um poder cego está à solta, a não ser se submeter, tapear, tentar se garantir? E então, ao proceder assim — seja submetendo-se e fingindo ser virtuoso, seja submetendo-se e trapaceando por baixo do pano — uma família, repare, é destruída. A questão não é, então, "serão eles boas pessoas?" (decisão tomada antes ou depois da peça). Também não se trata, de modo similar, de "o que eles poderiam ter feito?" A questão é, esplendidamente, tanto "o que eles estão fazendo?" como "o que isso está causando a eles?"

---

[30] V. nota 25, p. 184 [N. Ed.].

Todo o talento dramático de Brecht é empregado para nos conduzir a essas questões essenciais. As contradições existentes nas personagens — o fato de elas serem às vezes duras, às vezes generosas, e assim por diante — são reais, mas existem não apenas como uma característica pessoal; elas estão presentes, também, na peça como um todo. A própria ação permanece continuamente aberta, pela existência dessas contradições. Não se trata da inevitabilidade da tragédia, como na tradicional aceitação trágica, ou na moderna renúncia trágica. As escolhas são feitas em uma dimensão que é sempre potencial, e desse modo a ação é continuamente encenada e reencenada. A ação poderia, de fato, seguir um ou outro caminho, a qualquer momento. A ação resultante é intrinsecamente humana e de modo algum externa:

> Assim seremos todos lacerados, se nos deixarmos penetrar fundo demais nessa guerra.

Mas não lacerados e destruídos uma só vez, e sim repetidamente. Muito do discurso, então, é a peça falando, extraindo força das suas personagens, mas também estendendo-se para além delas.

> *Capelão* — Mãe Coragem, agora compreendo por que lhe deram o seu nome.
> *Mãe Coragem* — Os pobres precisam de coragem. Eles estão perdidos, essa é a razão. Na *sua* angústia, até mesmo conseguir levantar de manhã é uma façanha. Ou arar um campo, em tempos de guerra. Mesmo trazer crianças ao mundo mostra que eles têm coragem, pois eles não têm perspectivas. Eles têm de enforcar uns aos outros, um por um, e abater uns aos outros a granel, e assim, se eles querem olhar um na cara do outro, de vez em quando, bem, isso exige coragem.

No âmbito do comentário direto, essa é, resumidamente, a ação dramática. Ao mesmo tempo, no entanto, a menção à coragem e a Mãe Coragem amplia o seu alcance. Nós precisamos dessa mulher, se quisermos olhar a nós mesmos, e a ela, na cara. O drama, cuja parte central é ocupada por essa personagem, é um modo de olhar uma ação que tem continuidade.

Mãe Coragem e seus filhos é a dramatização de instintos e ilusões conflitantes, de intuições imperativas que não são, mas que poderiam ser suportados e atravessados. O seu momento decisivo é alcançado no frenético bater de tambor da menina muda: uma articulação desesperada da consangüinidade para proteger a cidade. O último paradoxo é genuinamente trágico: a menina muda, falando em favor da vida e sendo morta; e os vivos dando continuidade a um modo de vida que mata; a canção final dos soldados é:

E ainda que você não sobreviva por muito tempo
Pule da cama e pareça vivo.

Essa é uma ação iluminada por uma consciência trágica, em contraste com *A vida de Galileu* [1938], em que a consciência é a ação.

Galileu é plenamente consciente e, nesta medida, livre — de uma forma que os pressionados e guiados não conhecem. Abstratamente, a escolha apresentada a ele parece a mesma: aceite os nossos termos ou será destruído. Mas, na sua especificidade, a escolha é bastante diversa. Por ser consciente, ele pode prever as conseqüências e calculá-las, além de representar mais do que a si mesmo. Na sua própria pessoa, ele é razão e libertação.

Mais uma vez a questão não é: "deveríamos admirar ou desprezar Galileu?". Não é essa a pergunta que Brecht nos propõe. O que ele indaga é o que acontece com a consciência quando aprisionada num impasse entre a moralidade individual e a social. A submissão de Galileu pode ser explicada e justificada, no âmbito individual, como um meio de ganhar tempo para poder dar continuidade ao seu trabalho. Mas o ponto que escapa à compreensão, aqui, é qual é a finalidade do trabalho. Se a finalidade da ciência é permitir que todos os homens possam aprender a compreender o seu mundo, a traição de Galileu é fundamental. Separar o trabalho de sua finalidade humana é, e Brecht vê isso, trair os outros e desse modo trair a vida. Não se trata, ao final, do que pensamos de Galileu como um homem, mas do que pensamos dessa conclusão.

A peça traz esse tema à consciência não como um problema, mas como uma ação viva. Afirma-se, às vezes, que o marxismo de Brecht foi um obstáculo, ou, quando muito, um dado irrelevante para o seu drama. E, no entanto, é precisamente nesse modo de olhar o mundo que reside a ação dramática. Estamos acostumados ao martírio e ao indivíduo em conflito com a sua sociedade. Mas não estamos acostumados a esse modo radicalmente diferente de ver uma experiência que é, em geral, mais facilmente mediada por essas convenções mais antigas:

> Poderíamos nos recusar à multidão e ainda assim continuar a ser cientistas? Os movimentos das estrelas tornaram-se mais claros; mas para a massa das pessoas o movimento de seus mestres é ainda incalculável... Com o tempo você talvez descubra tudo o que há para ser descoberto e o seu progresso será apenas um movimento que se distancia da humanidade. O abismo entre eles e você pode um dia tornar-se tão grande que o seu grito de júbilo para com uma nova realização seja respondido por um grito universal de horror.

É verdade que, treinados para ter uma consciência diferente, lutamos para reduzir a peça a um sentido diferente — ou, mais plausivelmente, argumentamos que essa conclusão explícita está presente apenas nessa única fala e não na peça como um todo. Mas é claro que nos defrontamos com a história de Galileu munidos da nossa própria e poderosa imagem do mártir liberal, e temos uma real dificuldade em ver aquilo que está sendo verdadeiramente apresentado. A peça é, certamente, explícita, ao longo de toda a sua ação. O que fala é não apenas Galileu, mas a peça em si. Desse modo, a primeira fala de Galileu estabelece os termos da subseqüente ação moral:

> As mais solenes verdades estão sendo sacudidas; o que nunca foi colocado em dúvida está sendo agora questionado. E, por causa disso, um enorme vento surgiu, levantando até mesmo os mantos enfeitados de ouro dos príncipes e prelados, de modo que as pernas, gordas e magras, por baixo, foram vistas; pernas como as nossas pernas... Eu predigo que ainda enquanto vivermos a astronomia vai ser debatida no mercado. Até mesmo os filhos das peixeiras irão para a escola.

A isso segue-se, na cena da apresentação do telescópio, a fala do Curador do Grande Arsenal de Veneza:

> Uma vez mais uma página da fama do grande livro das artes é adornada com caracteres venezianos. Um acadêmico de reputação mundial apresenta a vocês, e a vocês somente, um cilindro altamente vendável para ser produzido e colocado no mercado do modo como acharem melhor. E ocorreu aos senhores que em tempos de guerra, por meio desse instrumento, nós poderemos distinguir a conformação e o número de um navio inimigo por bem umas duas horas antes de ele poder avistar os nossos?

A oposição não é propriamente sutil demais para ser vista. Se não damos por ela, é porque estamos firmemente interessados em alguma outra coisa. A cena final, na qual o manuscrito dos *Discorsi* cruza a fronteira, assemelha-se a uma libertação romântica, a menos que vejamos também que os meninos que brincam ao redor do coche ainda falam de bruxas.

A *coexistência* desses fatos é sempre o ponto: quanto mais tocados estivermos pelo primeiro, mais envergonhados teremos de ficar em relação ao segundo. Galileu, comprometido com um modo universal e humanista de ver a ciência, caiu na armadilha de uma outra visão: os imperativos de uma lealdade diferente, referida ao grupo dirigente que o mantém e que o impele a produzir para o mercado e para a guerra. Não se trata de que, como indivíduo, ele seja um hipócrita. A questão é que sob pressões reais ele incorpora tanto uma verdadeira quanto uma falsa consciência; o que Brecht nos convida a ver é o fato desta coexistência. O movimento da peça estende-se da irônica aceitação da falsa consciência — aquilo que se diz para poder se arranjar, em um mundo imperfeito — até o ponto em que a falsa consciência se torna uma falsa ação e não é mais ironia, mas tragédia. É como Mãe Coragem, que pegou a sua carroça, mas para seguir adiante, para a guerra.

Ao final, trata-se não apenas de visão complexa. É também um tipo muito complexo de sentimento. A tragédia, em alguns dos seus sentidos mais antigos, é certamente rejeitada. Não há nada de inevitável ou de enobrecedor quanto a esse tipo de malogro. É uma questão de escolha humana, e a escolha não é nem mesmo definitiva; é uma questão de continuidade histórica. A principal realização da obra madura de Brecht é essa retomada da história como uma dimensão da tragédia. O sentido da história torna-se ativo por meio da descoberta de métodos do movimento dramático; a ação, desse modo, não está isolada, no espaço e no tempo, e certamente não é "permanente e atemporal". Lutando sempre com a sua própria consciência fixa, Brecht pôde apenas dar início a essa transformação. Mas o seu teatro épico é a um só tempo uma retomada de elementos do princípio do drama humanista da renascença, no qual a capacidade para a ação histórica aparecia no seu mais completo poder criativo, e a reformulação desses elementos por uma mente moderna. Continuamente limitado pelas suas próprias fraquezas, pelo seu oportunismo, que muitas vezes assoma como logro dramático, e pelos seus vestígios de zombaria e aspereza (a verdadeira escória, do seu tempo e do nosso), ele lutou por uma transformação e, em parte, alcançou-a. Em vez de tentar converter a obra de Brecht à complacência do nosso desespero tão em moda ou, num gesto mais fácil, ao rude aspecto do nosso cinismo defensivo, deveríamos tentar ver o que significa para o drama o fato de que, ao retomar um sentido de história e de futuro, um dramaturgo retome, igualmente, os métodos de uma ação que é a um só tempo complexa e dinâmica.

Na maior parte do drama moderno, a melhor conclusão é: sim, as coisas se passavam assim. Apenas uma ou outra peça vai além, com a excitação específica do reconhecimento: é assim que as coisas são. Brecht, em seus melhores momentos, se lança — e atinge — à próxima e necessária etapa: sim, as coisas são desse modo, por essas razões, mas a ação é continuamente reencenada, e poderia também ser de outra forma.

A armadilha, neste último momento, é a ênfase errada sobre o fato indiscutível de que as coisas poderiam, com efeito, ser de outro modo. Fazer que realmente aconteçam de outro modo, por meio da seleção dos fatos e da sutil redução das pressões, é passar para o lado da propaganda de mercado ou ideológica. Estamos comprometidos com um processo real e com a observação não apenas desse movimento, mas também daquele, de modo que não apenas isso, mas também aquilo tem de ser dito. Temos de enxergar não apenas que o sofrimento pode ser evitado, mas também que ele não é evitado. E não apenas que o sofrimento nos esmaga, mas também que ele não tem, necessariamente, de nos esmagar. As palavras de Brecht são a expressão precisa deste novo sentido de tragédia:

Os sofrimentos desse homem me horrorizam, porque eles não são necessários.

Esse sentimento estende-se até uma posição comum: a nova consciência trágica de todos aqueles que, horrorizados com o presente, estão, *por essa razão*, firmemente comprometidos com um futuro diferente: com a luta contra o sofrimento aprendida no sofrimento: uma exposição total que é também um envolvimento total. Sob o peso do fracasso, em uma tragédia que poderia ter sido evitada mas que não o foi, essa estrutura de sentimento luta agora para se formar. Contra o medo de uma morte geral, e contra a perda de conexões, um sentido de vida é afirmado — aprendido mais intimamente no sofrimento do que jamais o foi na alegria — uma vez que as conexões tenham sido feitas. A afirmação começa onde Brecht termina, em seu poema "An die Nachgeborenen":

Porque sabíamos bem demais:
Até mesmo o ódio da esqualidez
Faz o semblante adquirir uma expressão severa.
Até mesmo a raiva contra a injustiça
Faz a voz tornar-se áspera. Infelizmente, ai de nós, nós
Que desejávamos plantar os fundamentos da bondade
Não pudemos, nós mesmos, ser bondosos.

Em uma ação que tem continuidade — a palavra dita à posteridade —, tal reconhecimento é absoluto. É a realidade, em nossa época, da luta pela felicidade. Mas enquanto uma posição fixa, à maneira do jovem Brecht, ao qual é algumas vezes remetida, ela rapidamente degenera outra vez em um endurecimento profissional: não o reconhecimento, mas a aceitação da contradição.

O reconhecimento é um fato da história, a conhecida acerbidade da luta revolucionária. Mas, enquanto essa é vista como um processo, pode ser atravessada, resolvida, modificada. Ao passo que, se é vista, mesmo que por um breve momento, como uma posição estática — uma abstrata condição do homem ou da revolução — transforma-se numa nova alienação: uma exposição interrompida antes do envolvimento, uma tragédia posta em suspensão e generalizada diante do choque da catástrofe. Em nossos dias, numa complexidade conhecida, é a inflexível acerbidade de um regime revolucionário que passou a impedir a própria revolução. Essa acerbidade, no entanto, ao defrontar-se com os seus homens transformados em pedra, encontra os herdeiros da luta que, em função de si própria, vivem de um modo novo e com novos sentimentos e que, incluindo a revolução na sua vida diária, respondem à morte e ao sofrimento com uma voz humana.

Índice remissivo

AUTORES

Addison, Joseph (1672-1719), 126
Agostinho, Santo [Aurélio Agostinho] (354-430), 48
Aristóteles (384-322 a. C.), 23, 42, 45-6
Auden, W. H. (1907-1973), 254-55
Beckett, Samuel (1906-1989), 23, 201-02
Becque (1837-1899), 147
Boccaccio, Giovanni (1313-1375), 42
Bolt, Robert (1924-1995), 213
Bradley, A. C. (1851-1935), 57, 68, 73
Brecht, Bertolt (1898-1956), 23, 247-64
Burke, Edmund (1729-1797), 48
Camus, Albert (1913-1960), 23, 227-45
Carlyle, Thomas (1795-1881), 111-12
Castelvetro, Ludovico (1505-1571), 46
Chaucer, Geoffrey (*c.* 1340-1400), 38, 42
Cotes, 126
Darwin, Charles (1809-1882), 62
Diomedes, 42
Dryden, John (1631-1700), 47
Eliot, T. S. (1888-1965), 23, 25, 212-13, 217-18, 226, 230, 233
Ésquilo (525-456 a. C.), 45
Eurípides (*c.* 485-407 a. C.), 45
Frazer, James (1854-1941), 65
Freud, Sigmund (1856-1939), 144
Hardy, Thomas (1840-1928), 163-64, 179
Harrison, Jane, 24, 65
Hebbel, Friedrich (1813-1863), 58
Hegel, Georg Friedrich (1770-1831), 23, 54-8, 61, 72-3, 75, 105
Hume, David (1711-1776), 48
Ibsen, Henrik (1828-1906), 23, 25, 129-30, 132-39, 187
Ionesco, Eugène (1909-1994), 23, 199-200
Isidoro (*c.* 570-636), 42
John of Garland (*c.* 1195-*c.* 1272), 47
Joyce, James (1882-1941), 250
Lawrence, D. H. (1885-1930), 87, 162-70, 174-76, 178-81
Lessing, Gotthold Ephraim (1729-1781), 23, 49-50, 52
Lillo, George (1693-1739), 127-28, 234-35
Lukács, György (1885-1971), 23, 57-8
Lydgate, John (*c.* 1370-*c.* 1450), 41
Maiakóvski, Vladímir (1893-1930), 250
Marlowe, Christopher (1564-1593), 76, 120-21
Marx, Karl (1818-1883), 23, 57, 75, 104-05

Miller, Arthur (1915), 23, 139-42, 244
Minturno, 47
Murray, Gilbert, 24, 65
Nietzsche, Friedrich (1844-1900), 23, 59, 61-6, 75, 165
O'Neill, Eugene (1888-1953), 23, 154-59
Orwell, George (1903-1950), 254
Osborne, John (1929-1994), 154
Pasternak, Boris (1890-1960), 23, 218-19, 225-26, 239
Pickard-Cambridge, 23, 66
Pinter, Harold (1930), 200
Pirandello, Luigi (1867-1936), 23, 184, 192, 197, 199, 201-02, 213, 233
Plutarco (*c.* 46-120), 42, 45
Pope, Alexander (1688-1744), 126
Saint-Évremond (*c.* 1613-1703), 47
Sartre, Jean-Paul (1905-1980), 23, 240-43, 245
Schopenhauer, Arthur (1788-1860), 23, 59-61
Sêneca (*c.* 4 a. C.-65 d. C.), 40, 47
Shakespeare, William (1564-1616), 49-50, 76, 120, 163-64
Shaw, Bernard (1856-1950), 138, 179
Sidney, Philip (1554-1586), 44-7
Sófocles (496-406 a. C.), 35, 50, 163-64
Strindberg, August (1849-1912), 23, 144-51, 153-56
Tchekhov, Anton (1860-1904), 23, 183-87, 190-92, 201-02, 213
Teofrasto (*c.* 371-*c.* 287 a. C.), 42
Tolstói, Liév (1828-1910), 23, 162-64, 166-70, 172-74, 176, 179-80
Webster, John (*c.* 1580-*c.* 1638), 24, 76
Williams, Tennessee (1911-1983), 23, 154, 159
Yeats, William Butler (1865-1939), 72-3

OBRAS

Agamênon, 74-5
alma boa de Setsuan, A, 255-57
amante de Lady Chatterley, O, 165, 170, 180
Amédée, 200
Anna Karênina, 162-67, 174-75, 179
arco-íris, O, 174, 176, 178
Assim é se lhe parece, 192
Baby Doll, 160
Brand, 131, 133
bruxas de Salém, As, 140-41
Calígula, 231-33, 235
cantora careca, A, 199
Casa de bonecas, 132
cocktail party, The [O coquetel], 208-09, 213, 217
Conto do monge, 38-9, 42-3
Crime na catedral, 208-09, 213
Crime passional, 241
dança da morte, A, 146, 150
decisão, A, 253, 256
Depois da queda, 142, 244
Desejo sob os olmos, 155
Diabo e o bom Deus, O, 241
Doutor Jivago, 208-09, 218
Electra enlutada, 156-58
Entre quatro paredes, 243
Esperando Godot, 201
Estado de sítio, 241
estrangeiro, O, 230, 235
Estranho interlúdio, 155
Everyman, 121
Fantasmas, 133-34
Fatal curiosity [Curiosidade fatal], 128, 234
gaivota, A, 187
Gata em teto de zinco quente, 160
Gorboduc, 46
grande deus Brown, O, 156
Hamlet, 79, 165
Henrique IV, 193
Imperador e Galileu, 135
Inimigo do povo, 132, 140
Ivánov, 186-87
jardim das cerejeiras, O, 188-89, 191
Joana d'Arc, 138
justos, Os, 238-39, 242

L'Été à Alger [Verão em Argel], 235
lição, A, 200
Longa jornada noite adentro, 156-58
Macbeth, 165
Mãe Coragem e seus filhos, 255, 257, 259
mal-entendido, O, 233-34, 236-37
mito de Sísifo, O, 229
morte do caixeiro-viajante, A, 140-41, 209
moscas, As, 240
Mulheres apaixonadas, 162, 174-75, 178, 180-81
nascimento da tragédia, O, 61, 64-5
Novie Mir, 219
ópera de três vinténs, A, 249-53
Oréstia, 158
pai, O, 146, 151
Panorama visto da ponte, 141-42
Peer Gynt, 132, 137
peste, A, 236-37
Pilares da sociedade, 132
queda, A, 244
Rei Lear, 74
Retour à Tipasa [Retorno a Tipasa], 235
Rosmersholm, 134, 136
Rumo a Damasco, 151, 153
Santa Joana dos Matadouros, A, 253
Seis personagens à procura de um autor, 196
Senhorita Júlia, 144, 148-49
seqüestrados de Altona, Os, 243
sonata dos espectros, A, 153
St. Mawr, 174
Tio Vânia, 188
Todos eram meus filhos, 139
três irmãs, As, 188-89
Um bonde chamado desejo, 160
Um homem para todas as estações, 213
vida de Galileu, A, 259
Zaratustra [assim falava], 61

IDÉIAS

Absurdo, 228-40
Acaso, 40, 60, 196
Acidente, 30, 71-9
Alienação, 43-4, 74, 76, 93, 101-02, 112-14, 129-30, 139, 156, 263
Antiteatro, 186
Apolíneo, 61
Bode expiatório, 207
Contradição, 55-9
Darwinismo social, 62
Desordem, 93-5, 107-14
Destino, 35, 40, 59, 75, 148, 231, 234-35
Dionisíaco, 63
Dívida, 133-39
Édipo, 165
Estilo "baixo" e "elevado", 47
Evolução, 59, 62, 68, 98-9, 101, 149, 219, 244
Existencialismo, 245
Expressionismo, 184-85, 201
Fabianismo, 98, 104
Fausto, 129
Fortuna, 39-43, 47
Hamartia, 47
Hereditariedade, 123, 137, 145-47
Herói, 37, 41, 43, 48, 57, 61, 63, 79-81, 119, 122, 128
Humanismo, 51, 65, 85, 120, 143, 154, 227-31, 232-33, 238, 243, 245
Humanitarismo, 125-26, 128, 130
Iluminismo, 50, 97, 100-01, 245
Ilusão, 185-200
Impossibilidade de comunicação, 200
Incorporação, 57, 61, 106
Inevitabilidade, 60-1, 113, 146
Irreparável, 81-4
Isolamento, 143-60, 244
Justiça poética, 53-4, 59
Katharsis, 48
Liberalismo, 96-103
Mal, 59-61, 84-7, 154, 243

Mártir, 206-13, 256
Marxismo, 104, 225, 245, 259
Mito, 36-7, 63-8
Morte, 70-84, 143-44, 153-54, 156, 160, 162-63, 180-81, 208-12, 219, 223, 244-45
Mutabilidade, 38-9, 44-5, 47, 120
Naturalismo, 97-9, 147-49
Necessidade, 35-6
Neoclassicismo, 46-52
Niilismo, 100-02, 229, 243
Ordem, 71-9, 93-6, 106, 121-23
Piedade, 125-28, 249
Piedade-terror, 45, 47-9
Posição social elevada, 41, 46, 74-5
Prometeu, 65, 129
Protestantismo, 96
Providência, 40, 43, 75
Queda, 41-4
Rebelde, 235-42
Revolução, 91-114, 129, 218, 221-26, 240-45, 253-54, 263-64
Ritual, 66-8, 205-09
Romantismo, 100-02, 128-30
Sacrifício, 205-26
Socialismo, 104-14, 139, 185, 218, 228
Sobrevivência do mais apto, 62
Tragédia liberal, 59, 130-42, 145, 184
Utilitarismo, 100-01, 104
Vítima, 68, 119, 128, 130, 140-41

tipologia MinionMM e The Sans
pré-impressão da capa Takano **papel**
Alta print da Cia. Suzano de Papel e
Celulose 90 g/m^2 **impressão** Bartira
gráfica **tiragem** 3.000